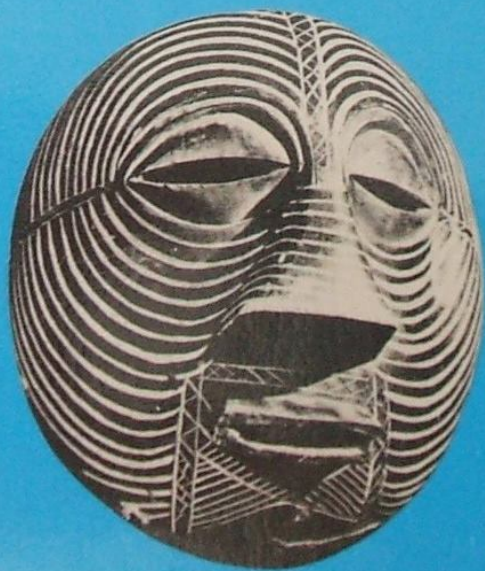


Ola Balogun / Honorat Aguessy
Pathé Diagne

Introduction à la culture africaine

Prolégomènes par Alpha I. Sow



Inédit

unesco

10 18

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

UNION GÉNÉRALE D'ÉDITIONS
8, rue Garancière PARIS VI^e

INTRODUCTION A LA CULTURE AFRICAINNE

ASPECTS GÉNÉRAUX

PAR

ALPHA I. SOW, OLA BALOGUN
HONORAT AGUESSY, PATHE DIAGNE

UNESCO



INÉDIT

202
11

© Unesco 1977

10/18 ISBN 2-264-00198-4
UNESCO ISBN 92-3-20 1478-5

1131

PRÉFACE

A l'heure actuelle, la culture est de plus en plus reconnue comme une dimension nécessaire de tout véritable développement. Cette nouvelle tendance se reflète dans la création, dans de très nombreux États, d'institutions chargées de la promotion de la culture.

Dans les anciennes colonies, et tout particulièrement en Afrique, la culture a joué un rôle de premier plan dans la lutte pour la libération nationale. Depuis l'indépendance, l'affirmation de l'identité culturelle constitue un des objectifs prioritaires que se sont assignés tous les États africains.

Il manquait pourtant au grand public africain et non africain un ouvrage de large diffusion présentant les cultures africaines : l'Introduction à la culture africaine vient combler ce vide.

Les études qui composent ce volume ont été réalisées à la demande de l'Unesco par des universitaires africains qui, sous des angles différents, ont cherché à poser la problématique

de la culture africaine dans son cadre général. Des études se rapportant à des thèmes spécifiques et aux différentes aires de culture africaine feront en effet l'objet de publications ultérieures.

Dans les prolégomènes, Alpha Sow introduit le débat en présentant la problématique de la culture africaine de l'Afrique contemporaine et en proposant les lignes d'une nouvelle action culturelle.

Dans le premier chapitre, qui porte sur « La forme et l'expression dans les arts africains », Ola Balogoun nous initie à la conception, la dynamique et l'expression des arts africains.

Dans le chapitre II, Honorat Aguessy examine, d'une part, le jugement porté sur les cultures africaines par les représentants des cultures européennes notamment et, d'autre part, nous invite à une nouvelle lecture des cultures africaines.

Enfin, Pathé Diagne expose les courants à la fois culturels et politiques qui ont marqué l'évolution de la culture africaine depuis les résistances à la colonisation jusqu'à l'affirmation de l'identité culturelle, en passant par la négritude et la personnalité africaine.

Il va sans dire que ces quatre universitaires africains nous livrent ici leurs réflexions personnelles sur la culture africaine et son rôle dans le devenir de l'Afrique et du monde et qu'en conséquence ils portent seuls la responsabilité des idées exprimées.

PROLÉGOMÈNES

Par Alpha I. SOW

Nos monuments à nous, ce sont les traditions orales qui meurent avec les vieillards qui meurent, véhiculées par de multiples langues souvent imperméables les unes aux autres.

Les autorités traditionnelles chez nous n'ont plus d'audience ni de moyens d'expression. Nos institutions subissent l'irruption agressive de la modernité. Nous sommes, dans le monde, un peuple fragile (1).

Au titre du projet d' « Études sur les cultures africaines » approuvé par la Conférence générale de l'Unesco à sa dix-huitième session, il a été décidé de publier « un ouvrage d'*Introduction à la culture africaine*, destiné au grand public » qui « traitera des littératures, des arts et des valeurs culturelles de l'Afrique traditionnelle et contemporaine (2) ».

Ce livre répond donc au besoin ainsi exprimé de **présenter les valeurs authentiques du patrimoine culturel africain dans leur diversité et leur convergence** afin de les faire apprécier par

le grand public du monde entier et, partant, de favoriser la compréhension et la coopération internationales.

Le grand public a coutume d'embarrasser les spécialistes en leur demandant des réponses claires et simples à des questions généralement complexes et controversées qui relèvent encore du domaine de la recherche ou font l'objet d'impressions hâtives et de jugements personnels. Le patrimoine culturel négro-africain suscite un vif intérêt; on veut certes en connaître la signification profonde, l'itinéraire historique et les manifestations les plus caractéristiques, et cet intérêt grandit à mesure que les États d'Afrique noire se constituent et se développent.

Mais on se demande également si la souveraineté nationale retrouvée a effectivement libéré et valorisé des cultures que les puissances coloniales avaient naguère étouffées ou défigurées. On veut savoir si la culture du peuple, hier ignorée ou refoulée, réussit aujourd'hui à s'épanouir. Pourquoi les langues et les cultures africaines, qui sont surtout étudiées et valorisées en dehors de l'Afrique, ne sont-elles considérées et présentées que comme des documents ethnographiques? Comment se fait-il que, même en cette période postcoloniale, la participation des intellectuels africains au débat idéologique sur la culture de leurs peuples reste insignifiante, et que les grands collectionneurs, commentateurs et théoriciens des arts nègres soient toujours des

Occidentaux? Comment des civilisations dont les œuvres prestigieuses jalonnent la préhistoire et consacrent l'ancienneté et l'éclat tout au long de l'antiquité et des temps précoloniaux, des cultures qui ont sécrété les fresques, gravures et peintures rupestres, les spécimens de l'art des Grands Royaumes et tous les bronzes, objets et figurines de sites et de foyers célèbres aujourd'hui conservés dans les musées d'Europe et d'Amérique, ont-elles pu périlcliter au point de se laisser vaincre et distancer? Existe-t-il, dans le domaine de la pensée, des arts et des lettres, un ensemble de valeurs spécifiques permettant de définir une personnalité culturelle commune à l'Afrique noire, comme il en existe pour l'Occident, le monde arabe, etc.?



1. PROBLÉMATIQUE CULTURELLE DE L'AFRIQUE CONTEMPORAINE

Tout en reconnaissant « que la diversité culturelle représente, en Afrique, une réalité vivante (3) », les délégués à la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Afrique

[...] ont affirmé que l'unité représente l'objectif prioritaire à atteindre. Ils ont insisté à ce propos sur la nécessité de dégager les points communs aux cultures africaines, qui constituent une base de l'africanité (4).

A leur tour, de jeunes Africains réunis à Abomey par l'Unesco ont estimé qu'à côté de diversités culturelles incontestables qui « se manifestent au niveau des langues, des arts, des traditions musicales, des croyances religieuses, etc. (5) », il existe des éléments de ressemblance entre les peuples de ce continent.

Ces convergences se sont dégagées au cours de l'histoire par de multiples contacts humains, religieux ou commerciaux, qui ont contribué à tisser entre les peuples africains des liens profonds avant et par-delà la colonisation [...] (6).

Les participants à la réunion régionale d'Abomey ont souligné par ailleurs que :

Certains observateurs étrangers ont pris l'habitude de présenter aux Africains la multiplicité de leurs cultures comme un *épouvantail*, un obstacle fondamental à leur rapprochement. Ces observateurs sont surtout soucieux, sinon de dénigrer les cultures africaines, du moins de les marginaliser, lorsqu'ils ne parlent pas de sous-cultures. Ils auront délibérément insisté sur les différences et les antagonismes, dans le but évident de diviser les peuples africains (7).

Les opinions et positions que l'on vient de rappeler nous introduisent au cœur d'un débat encore confus, jalonné de contradictions et de polémiques où s'affrontent non seulement des idéologues africanistes, mais encore quelques

représentants des élites africaines occidentalisées. En effet, la réflexion sur les cultures africaines traditionnelles est essentiellement menée, comme on le verra plus loin dans cet ouvrage, par des non-Africains. S'agissant de cultures que l'école officielle des cités africaines refuse et dont les détenteurs n'exercent aucune fonction dans l'appareil économique ou politique des nouveaux États, où le pouvoir de décision sur les problèmes essentiels n'est plus de leur ressort, nombre d'intellectuels africains occidentalisés les ignorent (8) ou n'y croient guère! Ils n'y voient souvent que pratiques religieuses surannées, symboles initiatiques, objets cultuels disparates et fonctionnels, contes et proverbes, superstitions, magie...

Ce sont donc des intellectuels occidentaux comme Westermann et Baumann (9), Forde (10), Murdock (11), Herkovits (12), Maquet (13), etc., qui ont essayé tour à tour de dégager les éléments culturels et les faits de civilisation communs aux sociétés africaines. Même si leur démarche est aujourd'hui contestée par d'autres chercheurs ou si la personnalité de l'homme africain, telle qu'ils la caractérisent, nous paraît d'une authenticité douteuse, ils ont eu le mérite inestimable d'esquisser une synthèse qui embrasse les cultures africaines et en définit les traits communs (14).

1. Négritude et identité culturelle négro-africaine

L'individuation des cultures dans leur diversité, qui est une des revendications essentielles de notre siècle, conduit aujourd'hui, dans nombre de sociétés du Tiers Monde, à affirmer l'identité nationale conçue comme une forme d'auto-défense collective, une condition de survie face à la désintégration qu'entraîneraient inévitablement la mécanisation inhumaine et l'industrialisation généralisée et sauvage.

Or ce concept, pour l'Afrique noire, ramènerait à une vaine réaffirmation de la *négritude*, au lieu de se traduire par un développement positif, c'est-à-dire par une mutation fécondante et un approfondissement.

Exaltée et défendue, ou récupérée, contestée, ou encore reniée, la négritude déchaîne toujours les passions et provoque, en tout cas, d'étranges malentendus. Face à la négritude historique qui définissait, exaltait et valorisait les données spécifiques de l'identité des peuples noirs aux prises avec les violences socioculturelles de l'esclavage et du colonialisme et qui se présentait comme une doctrine de combat profondément désaliénante, on découvre une néo-négritude qui se veut apport d'émotion et supplément d'âme et d'intuition à l'Occident. Se mettant résolument au service du néo-colonialisme qui l'utilise, cette

négritude-là récupère les éléments d'une culture urbaine afro-coloniale abusivement promue au rang de culture nationale, se mue en technique de pouvoir indigène obscurantiste, entrave la libération et la promotion sociales des peuples noirs.

Dans un article publié en 1970 par *Afric Asia* (15), René Depestre rappelle les données historiques du concept de négritude. S'il dénonce et combat le dessein politiquement et culturellement oppressif et rétrograde de la « négritude-épidermisation » ou encore le « concept-prison » et le « concept-hôpital » d'une certaine négritude, le militant haïtien n'en répudie pas en bloc l'idéologie. Il en exalte et en défend les tendances et les acquis historiques désaliénants, nationalistes et progressistes. Face à une « négritude dévoyée » qu'il rejette, il distingue et soutient une négritude authentique et positive :

[...] la négritude chez Roumain et chez ses meilleurs disciples était un concept de libération nationale, un concept éclairant, unifiant, sorte de nouveau « marronnage » idéologique, qui, tout en se référant au marxisme, ajoutait à la richesse de celui-ci la grâce de nos singularités antillaises.

La négritude chez Franz Fanon, elle, prenait en considération le double caractère de l'aliénation chez les peuples noirs opprimés, et se présentait comme la riposte affective de l'homme noir exploité et humilié.

La négritude, avec Aimé Césaire, père du concept qu'il a défendu et illustré tout au long d'une œuvre exemplaire, était avant tout une prise de conscience concrète de l'oppression, comme chez Guillén, Fanon, Roumain, Damas, etc., c'est-à-dire une *recherche passionnée d'identification de l'homme noir* profané par des siècles d'esclavage et de mépris (16).

Certes, la négritude en tant que manifeste culturel et politique mobilisateur a fait de l'identité socioculturelle des peuples noirs une arme d'émancipation et un projet de renaissance. Elle a lutté contre l'eurocentrisme, le racisme et les préjugés, l'incompréhension et l'arrogance des puissances coloniales triomphantes; elle a rejeté l'acculturation, l'assimilation et l'aliénation, désacralisé le paradigme culturel occidental jusque-là considéré comme critère universel de référence, affirmé avec vigueur le droit à la différence et familiarisé les Nègres avec la notion encore nouvelle de relativisme culturel. En donnant ainsi aux peuples noirs colonisés une conscience claire d'eux-mêmes, de leur solidarité de race et de situation, elle leur a rendu leur fierté nationale et a contribué à les rattacher à leur histoire, à leurs traditions culturelles, à leurs langues. Ce retour aux sources négro-africaines a consacré effectivement « les valeurs nègres de civilisation ». Et la négritude, par conséquent, a permis de souder les consciences des peuples

noirs et les a mobilisés pour les luttes anti-coloniales et libératrices...

Cependant, nombre d'intellectuels africains estiment aujourd'hui que la négritude n'a plus de rôle historique en tant qu'idéologie de combat et projet de renaissance culturelle et politique valable, c'est-à-dire mobilisateur. En triomphant du colonialisme de type ancien, les luttes de libération nationale ont permis à certains pionniers, théoriciens et dirigeants du mouvement d'exercer un pouvoir politique important qu'ils ont orienté dans une direction favorable au néo-colonialisme. Ainsi disqualifiés dans leur rôle de leaders des mouvements nationalistes, ils en sont vite devenus la cible. A leur instigation, une « négritude dévoyée » a fait son apparition, réduisant la lutte des peuples noirs, qui pourtant s'intensifie, à un débat littéraire d'autant plus formel qu'il n'intéresse que quelques intellectuels nègres occidentalises. Alliés politiques d'un système qui exploite et opprime leurs peuples, ils se sont faits les protagonistes d'une négritude-diversion qui ne peut mener qu'à une impasse.

Certains idéologues, sans doute nouveaux venus dans une lutte dont ils ignorent tout à la fois les données fondamentales et les acquis historiques, s'acharnent à enfoncer des portes déjà ouvertes : Ils voudraient ainsi réinsérer l'Afrique contemporaine en deçà de l'ère coloniale afin de prendre du recul par rapport à la

culture occidentale et proposent l'identité culturelle pour remplacer la négritude ! Certes, la personnalité culturelle des peuples noirs avait été niée ou méprisée par les puissances coloniales. Mais n'est-il pas pour le moins dérisoire, quinze ans après l'acquisition de l'indépendance, de mobiliser les nations africaines pour cette vérification d'identité culturelle alors que le mouvement de la négritude avait déjà mené une lutte victorieuse contre les prétentions culturelles universalistes de l'eurocentrisme et pour la valorisation des civilisations nègres ?

Étudier le mouvement de la négritude à travers ses fondements idéologiques, son contenu, son expérience historique, et l'apprécier dans la perspective de la renaissance culturelle des peuples noirs paraît aujourd'hui bien plus nécessaire que d'affirmer une identité culturelle trop générale et superficielle pour nous concerner et nous mobiliser.

2. Négritude, africanité et arabité

Depuis la création de l'Organisation de l'unité africaine (OUA) en 1963, le besoin de trouver un fondement culturel à cette institution étatique continentale a conduit certains à formuler une idéologie nouvelle : celle de l'africanité, que l'on tente de présenter comme « l'ensemble des points communs aux cultures africaines ».

L'africanité se propose ainsi de dépasser « les petites différences locales » pour prôner « l'identité fondamentale ». Elle s'appuie sur le « manifeste culturel » du Premier festival panafricain d'Alger et, d'entrée de jeu, semble se poser en s'opposant à la négritude dont l'un des grands moments fut incontestablement le Premier festival mondial des arts nègres organisé à Dakar en 1965.

Définissant la fonction et la portée du Festival mondial des arts nègres, Alioune Diop déclarait :

Il s'agit essentiellement de donner l'occasion aux communautés noires du monde entier de se concerter pour revitaliser leur culture, leur créativité, afin d'assurer l'équilibre et l'épanouissement de la Société internationale parce qu'il revient aussi à nos peuples de partager avec tous les autres peuples du monde la responsabilité de gérer le monde qui est notre bien commun (17).

Alors que le panafricanisme historique était lui-même un mouvement politique et culturel nègre comparable à ce que fut le panarabisme pour le monde arabe, le nouveau panafricanisme qui s'est affirmé à l'occasion du Festival d'Alger, se manifeste aujourd'hui comme le fondement politique d'une institution interafricaine qui ne représente encore qu'un objectif. Or certains dirigeants de l'Afrique postcoloniale veulent

faire de l'africanité le soubassement culturel de cette perspective politique. Ils mettent ainsi sur le même plan les ensembles socio-culturels et les espaces géopolitiques créés par les puissances coloniales. Ils rejettent les concepts de « culture négro-africaine » et de « culture arabo-berbère » qu'ils considèrent comme des abstractions préjudiciables à l'unité africaine et encouragées par le néo-colonialisme. Ils estiment que :

[...] l'Afrique entière constitue une seule famille culturelle et qu'il n'y a pas lieu de créer une dichotomie qui constituerait un obstacle sur la route de l'unité africaine (18).

Certes, on ne peut nier qu'il existe, entre les peuples d'Afrique, un riche patrimoine culturel commun, une solidarité de combat forgée par l'expérience de la lutte anticoloniale, une même détermination de s'unir pour faire face à la menace d'impérialismes toujours présents en dépit des indépendances politiques récentes qu'il faut consolider... Mais au lieu de se précipiter en vue de se confondre, ne faudrait-il pas plutôt commencer par se délimiter, sans doute pour mieux s'unir?

Si nous voulons bâtir  *Afrique unie*, déclare Léopold Senghor, nous devons le faire solidement et, pour cela, la fonder sur nos convergences culturelles, non sur nos divergences poli-

tiques. J'ai dit qu'il existait deux clivages, deux difficultés à la réalisation de l'unité africaine : le clivage entre francophones et anglophones, le clivage entre Arabo-Berbères et Négro-Africains d'autre part. Celui-ci me semble le plus important, parce que le plus ancien et parce que découlant de la nature ambivalente de l'Afrique (19).

Pour résumer et conclure sa conférence, Senghor souligne :

[...] il faut que nous restions nous-mêmes d'une part, que, d'autre part, nous allions vers l'Autre. *Pour donner et pour recevoir*. Il faut que vous restiez *arabes*. Sans quoi, vous n'auriez rien à nous donner. Et quand je parle d'« arabes », je ne parle même pas d'*arabisme*, qui est *projet*, volonté d'action; je parle d'*arabité*, de cette arabité qui est le foyer irradiant des vertus de l'éternel Bédouin. Mais il faut que nous restions, nous autres, au Sud du Sahara, des *Nègres*. Je précise : des Négro-Africains, c'est-à-dire que nous nous abreuvions, chaque jour, aux sources jaillissantes du rythme et de l'image-symbole, de l'amour et de la foi. Mais il faut que, donnant, nous sachions recevoir (20).

D'ailleurs, les États arabes d'Afrique ressentent bien la nécessité, dans l'étape historique actuelle, de respecter cette dichotomie culturelle que quelques doctrinaires confusionnistes n'admettent pas pour l'Afrique noire. Et c'est

pourquoi ils ont fondé, en 1970, l'Organisation de la ligue arabe pour l'éducation, la culture et la science (Alecso), qui, entre autres activités, encourage les « recherches sur les valeurs culturelles de la civilisation arabe et leur impact sur la jeunesse arabe » et participe à la « sauvegarde de l'héritage culturel de la nation arabe », notamment en préparant « divers guides sur les bibliothèques, musées et centres de documentation des études arabes ».

Les intellectuels arabes d'aujourd'hui posent des problèmes de renaissance culturelle semblables à ceux de leurs frères négro-africains. Ainsi, dans son discours d'ouverture de la Consultation collective sur la culture arabe contemporaine organisée par l'Alecso et l'Unesco, en juin 1974 au Caire, Abdel Aziz El-Sayed, directeur général de l'Alecso, a déclaré :

[...] la culture possède (...) une identité spécifique liée aux caractères les plus intimes d'un peuple, à la nature de sa pensée et de son patrimoine, à sa perception des choses et sa façon de les considérer. C'est la culture qui distingue les peuples les uns des autres; toutefois cette distinction — dans le cas d'une culture humaine « ouverte » comme celle des Arabes — n'exclut pas les contacts avec les autres peuples : bien au contraire, elle encourage ces contacts et ces rencontres, elle les impose même. C'est cela qui donne naissance aux grandes questions culturelles comme l'authenticité et le renouvellement

ou l'unité et la diversité. Ces questions font aujourd'hui l'objet de discussions et d'études prolongées entre hommes de culture, penseurs, écrivains et artistes dans les pays de la nation arabe. De telles questions n'auraient pas pu se poser dans une culture fermée, repliée sur elle-même et limitée dans ses horizons; elles n'auraient pas non plus pu se poser dans une culture toute neuve, contemporaine, dépourvue d'une longue tradition et de racines profondes. Si nous n'hésitons pas à affronter de telles questions et les débats qui les entourent, c'est parce que nous savons que notre culture arabe est humaine et ouverte et qu'au cours des siècles elle s'est constamment renouvelée tout en restant fidèle à sa vocation et a donc constamment reçu et donné; c'est aussi parce que nous savons qu'elle a toujours rejeté les carcans et les approches uniformes, préférant la diversité dans le cadre général de son unité, et n'a donc jamais perdu vigueur et développement [...] (21).

Par ailleurs, et afin de renforcer la participation arabe à la coopération culturelle internationale, les participants à cette rencontre ont émis le vœu que l'Unesco associe l'Alecso et les États arabes à ses programmes d'étude des cultures d'Asie centrale, d'Afrique et d'Europe (« notamment en ce qui concerne », pour cette région, « la Méditerranée et ses îles (22) ». Parmi les programmes de l'Unesco « qui offrent des possibilités de créer des liens entre la culture arabe et

les autres cultures », ils ont mentionné en particulier :

les programmes relatifs à l'Afrique, par exemple celui qui intéresse l'Histoire générale de l'Afrique, le plan décennal pour la promotion des langues africaines et la participation de certains États arabes d'Afrique aux programmes intéressant le développement culturel et les politiques culturelles en Afrique (23).

Parlant de l'influence des Arabo-Berbères sur les Négro-Africains Léopold Senghor a écrit :

[...] je n'insisterai pas parce qu'elle est manifeste sur notre vie religieuse, car plus du tiers de l'Afrique noire est musulman. Sur les langues des Couchitiques et des Hauts-Soudanais où le vocabulaire religieux, même chez les chrétiens, est, fréquemment, d'origine sémitique ou berbère. Sur nos mœurs et, ce qui est le plus important, sur nos modes de pensée [...] (24).

Il n'existe donc, en dernière analyse, aucune opposition de principe entre les ensembles socio-culturels constitutifs de l'africanité, et aucun protagoniste de la négritude n'a affirmé le contraire. Toutefois, l'unité n'efface pas la diversité et ne devrait pas en entraver la reconnaissance; et cette diversité, qui s'inscrit dans la nature des choses et l'itinéraire historique des peuples, ne saurait être un objectif en soi, et

encore moins se substituer à la symbiose vers laquelle on tend. Elle représente cependant une étape nécessaire que des divergences politiques, au demeurant conjoncturelles, ne devraient pas occulter.

En soutenant l'africanité contre la négritude, certains intellectuels et dirigeants politiques africains pensent être agréables aux Arabes tout en réglant leur compte à d'autres intellectuels et dirigeants politiques d'Afrique noire. Quelques-uns d'entre eux voient dans la négritude une doctrine d'exaltation défensive et raciste d'un patrimoine culturel au contenu discutable parce que globalisé et typé par le miroir déformant des ethnologues européens qui en ont dégagé et interprété les données de base. Ils n'ont pas tort de dire que, par nombre de ses manifestations initiales, la négritude se situait dans le champ d'une problématique typiquement occidentale.

Mais nous ne pouvons pas pour autant les suivre à travers les méandres d'un raisonnement inconséquent qui rejette la démarche du pan-négrisme tout en s'accommodant de celle du panarabisme. Si, comme ils le prétendent, la négritude entrave l'unité africaine, qu'en est-il alors de l'arabisme ? Si l'Afrique ne doit s'unir et promouvoir son patrimoine culturel qu'au sein de cette institution intergouvernementale qu'est l'OUA avec ses commissions spécialisées, pourquoi les États arabes d'Afrique font-ils partie de l'Alecso et de la Ligue arabe et exaltent-ils « les

valeurs culturelles spécifiques de la nation arabe » ou celles des « civilisations maghrébines »? Si l'on qualifie à juste titre certains dirigeants historiques de la négritude de « serviteurs zélés du néo-colonialisme » et de diviseurs du front révolutionnaire anti-impérialiste, les pionniers de l'arabisme et les dirigeants des États de la Ligue arabe ne sont guère plus progressistes.

Tout cela montre que, si les communautés noires ont incontestablement la volonté de faire valoir leur patrimoine culturel, il n'existe en revanche aucune homogénéité de pensée chez les intellectuels nègres occidentalisés. Contaminés par l'éclectisme qui sévit parmi toutes les élites urbaines acculturées du Tiers Monde, ils rejettent le traditionalisme prétendument passéiste et suicidaire des élites rurales non occidentalisées et n'arrivent ni à dégager une voie pertinente, ni à définir une perspective culturelle satisfaisante; ils ne réussissent même pas à opérer un choix conséquent et irréfutable entre la problématique de race et de nation et la problématique de classe, et encore moins à historiciser leur prise de conscience en intégrant leur culture et leur expérience des mouvements révolutionnaires contemporains dans la pratique sociale des peuples noirs.

La culture de l'intelligentsia, écrit Alphonse Quénun, ne peut et ne doit point se poser

comme un^e antithèse de la culture du peuple; elle doit en être plutôt une émergence qui, pour ne pas devenir la conscience stérile, a besoin de s'alimenter de façon permanente à la source qui l'a sécrétée. Sortie du peuple, notre intelligentsia doit savoir y retourner pour en devenir la conscience critique, une forme de démystification; collée à la masse, partageant ses angoisses et ses espoirs, capable de les libérer en projets politiques ou de les formuler en doctrine de régénération [...].

En un mot, la culture de notre intelligentsia doit cesser d'être une sorte d'idolâtrie du savoir en quête de pouvoir et d'avoir, pour devenir une volonté, celle-là même que le peuple attend comme catalyseur de ses aspirations et de ses énergies, autrement dit comme une force de médiation [...] (25).

Certains intellectuels et cadres politiques de l'Afrique noire postcoloniale estiment que l'affirmation passionnée et intempestive de l'originalité et de l'authenticité nationales à un moment où personne ne les nie sérieusement correspond en réalité à une tentative pour conjurer le *marxisme-léninisme* maintenant que l'émergence des nations chinoise et vietnamienne qui en ont suivi la voie force l'admiration des peuples africains. Le but poursuivi serait d'entretenir une certaine confusion théorique parmi les jeunes naturellement disponibles et en quête d'une idéologie révolutionnaire et d'un

modèle de développement, de les écarter de l'étude du marxisme et de les fourvoyer dans une mystification obscurantiste.

Il est certes difficile de rester indifférent quand on analyse l'orientation effective, l'itinéraire politique et la pratique de certains « phrasiers de gauche » qui s'acharnent contre la négritude au nom de l'africanité, de l'identité culturelle et de l'authenticité, comme s'il y avait contradiction entre ces concepts, et qui prétendent aider les Arabes alors qu'en réalité ils s'emploient méthodiquement à semer la discorde et les malentendus là où ils ne devraient exister que compréhension, respect mutuel et fraternité de combat.

A vrai dire, le débat ainsi ouvert risque fort de dégénérer, selon l'expression de Lou Sin, en « tempête dans une tasse de thé ». D'abord parce que jamais, au long de cette aventure que fut la colonisation, les peuples d'Afrique noire, restés eux-mêmes, n'ont cessé d'exprimer et d'imposer, à travers leurs luttes quotidiennes et multiformes, leur identité, leur originalité, leur négritude, ou, si l'on veut, leur négro-africanité. Ensuite parce que, en acceptant de se rabattre purement et simplement sur le marxisme-léninisme, on risquerait, comme certains de nos intellectuels, de s'abriter derrière son autorité et d'en faire une fin en soi, alors qu'à aucun moment, dans l'histoire des peuples, l'idéologie révolutionnaire ne s'est substituée en tant que

projet à la révolution elle-même. Pour nombre d'intellectuels et de dirigeants politiques de nos pays, le marxisme-léninisme est pourtant devenu une sorte de métalangage hermétique, de « maraboutage » d'un type nouveau et de récréation intellectuelle où le besoin d'érudition et les petites machinations politiques l'emportent sur le souci de l'action révolutionnaire.

II. PROPOSITIONS

POUR UNE NOUVELLE ACTION CULTURELLE

La problématique culturelle de l'Afrique noire contemporaine étant ainsi esquissée, on pourra maintenant dire que nombre de problèmes généraux d'orientation et de méthodologie se posent dans le domaine de la valorisation et de la promotion du patrimoine culturel négro-africain; et ce n'est pas l'élaboration de programmes opérationnels détaillés et de recommandations en vue d'une action persévérante et soutenue qui présentera des difficultés.

Avant tout, les concepts de « civilisation » et de « culture », trop unilatéralement orientés pendant les périodes de l'hégémonie des puissances européennes, doivent être, aujourd'hui plus que jamais, repensés et redéfinis par nos chercheurs de manière à tenir compte des données et des valeurs de notre patrimoine. Le professeur rwandais Alexis Kagamé vient d'ap-

porter, à cet égard, une contribution remarquable qui, espérons-nous, ne restera pas solitaire. Essayant de donner une définition condensée du concept de « civilisation objective », il écrit :

[Objectivement considérée, la civilisation] c'est l'adaptation d'un groupe humain se servant de la nature humaine totale (intelligence, volonté, sensibilité et activités corporelles) pour domestiquer et embellir le milieu physique où il doit vivre (climat et saisons, minéraux, hydrographie, faune et flore), se garder des causes internes de désagrégation, se défendre contre les groupes similaires qui tenteraient de l'absorber, et pour transmettre à sa descendance l'expérience globale reçue de ses initiateurs (26).

Avant d'aboutir à cette définition, le professeur Kagamé expose les éléments constitutifs du concept de civilisation objective. Il en distingue onze : un système linguistique ; un vaste territoire ; une ancienneté d'occupation du territoire initial ; un système économique efficace ; un système de droit public interne et international (ou tribal et interclanique) comportant en particulier l'administration de la justice ; un système de coutumes sociales régissant les relations entre personnes et les rapports entre groupes ; un ensemble de connaissances techniques proportionnées aux besoins réels des groupes ; une norme des réalisations artistiques (littéraires,

musicales, plastiques...); un ensemble de connaissances scientifiques réelles et supposées; un système de pensée profonde ou philosophique; enfin, « un système religieux qui donne à l'homme la réponse sur son origine, une règle de conduite à tenir dans ses relations avec les trépassés, vis-à-vis aussi des forces suprasensibles en soi inexplicables et vis-à-vis de l'Existant éternel, ainsi que sur le pourquoi de l'exister de l'homme sur la terre ou sa fin ultime (27) ».

Quoi qu'il en soit, les cultures africaines traditionnelles imprègnent l'univers social des Africains et s'expriment à travers chacun de leurs gestes intimes. Elles font partie de la réalité objective qu'ils « trouvent » autour d'eux lorsqu'ils naissent et « s'éveillent » dans ce monde physique et social qu'ils découvrent au fur et à mesure qu'ils grandissent. Même si les techniques dont ils se servent pour vivre dans cet environnement évoluent à un rythme très lent ou si leurs conditions économiques restent fondamentalement les mêmes que du temps de leurs ancêtres, leurs valeurs culturelles ne contribuent pas seulement, comme on l'a dit, à maintenir et à reproduire des structures sociales figées. Tout au contraire, elles ont bien des fois, au cours de l'histoire, amené l'homme à refuser ces structures et les rapports de production qui les caractérisaient, à les aménager et à briser certains liens qui entravaient leur évolution, lui

donnant les moyens de faire face à ses besoins nouveaux et l'aidant à mieux comprendre le sens de sa vie et à se remettre en cause dans l'organisation de son quotidien ainsi que dans ses relations avec la société et le cosmos. Quand on ne perçoit pas ces cultures comme une collection de pratiques et de recettes mécaniques, elles ne s'opposent point à l'évolution des sociétés africaines : elles l'impliquent.

1. L'essentiel et le marginal

L'essentiel de ce qui constitue la culture africaine contemporaine, autrement dit les thèmes développés dans la littérature, les arts, la musique, le cinéma et le théâtre des grandes agglomérations urbaines d'Afrique noire, manque souvent de pertinence et d'enracinement. Tout se passe en effet comme si les créateurs de cette culture écrivaient, peignaient, sculptaient, pour restituer à un certain public occidental l'image qu'il se fait de leurs peuples et assouvir son besoin d'évasion. Utilisant les grands moyens modernes de diffusion, cette culture marginale et exotique, artificielle, urbaine et touristique, risque ainsi d'étouffer le patrimoine culturel authentique du peuple et de se substituer à lui. Un nouvel ordre social surgi d'une puissante civilisation d'importation avec ses critères de référence et de valeur ferait ainsi

son apparition, ne tolérant et ne diffusant que certaines fioritures, activités et caractéristiques culturelles résiduelles de « l'Afrique éternelle », comme la danse, les gestes expressifs, le pouvoir de fabulation, la religiosité, l'enthousiasme discontinu, ou, selon le mot cruel de Blyden, « le rythme, la bonne diablerie et l'érotisme épris de sensations nouvelles ».

La culture négro-africaine, ce n'est point ce syncrétisme folklorique qu'affectionnent et encouragent les moyens de diffusion de masse des nouveaux États; et sa promotion ne se fera certainement pas dans un cadre néo-colonial.

Le rôle primordial de notre culture, faut-il le rappeler, a toujours été d'enseigner une certaine idée de l'homme et de la nature et de contribuer à l'harmonie de leurs relations.

L'art nègre, dans ce qu'il a d'authentique d'essentiel et de classique, n'imité pas le réel ou l'imaginaire. Dynamique et multidimensionnel, il s'identifie à lui. Art anonyme même quand il est de cour, il représente des archétypes significatifs bien plus que des portraits ressemblants. L'artiste nègre traditionnel ou classique reproduit plutôt ce qu'il éprouve et qu'il sait que ce qu'il observe. « Créature créée », il est surtout, selon le mot célèbre de Amadou-Hampâté Bâ, un « créé créateur ». Aussi cherche-t-il à tout apaiser, conjurer, apprivoiser, y compris la mort et le mal, les forces obscures ou malfaisantes de l'univers, à occulter l'inévitable en vue de

l'atténuer et de le rendre supportable par un sourire souverain. Il concilie et intègre, dans la création artistique et la vie quotidienne, la mythologie nègre, son merveilleux, sa poésie.

Il est arrivé en Afrique, écrit A.-H. Bâ, ce qui est arrivé dans beaucoup de pays du monde. Les connaissances se sont déformées. Le peuple les a oubliées. Alors, les derniers maîtres les ont cachées sous des symboles pour éconduire les profanateurs et, quelquefois, les autorités temporelles qui sévissaient contre les associations secrètes. En Afrique, les symboles se firent légendes, maximes, masques, figures géométriques et statuettes (28).

Les mythes, contes, devinettes, proverbes et énigmes, etc., encore mal étudiés et mal connus, ne constituent pas toujours de simples expressions de valeurs folkloriques. Ils représentent souvent des techniques de mémorisation et de diffusion d'un savoir ou d'un message. Du reste, en Afrique noire, il est dans la logique des choses que le grand savoir s'affuble d'apparences dérisoires et marginales pour écarter les profanes, les disciples « fermés » que le maître ne réussira pas à « ouvrir » à la « lumière » des connaissances ou dont il ne pourra pas « percer l'oreille », les curieux, les envieux et les superficiels qui, en tout état de cause, ne méritent pas d'acquérir les secrets de la nature et d'être initiés aux mystères. Ici, en effet, la véritable culture

consiste à savoir tout comprendre à demi-mot quand il s'agit de l'essentiel, c'est-à-dire des relations humaines.

Qu'on se rappelle Kaïdara, dieu de l'or et de la connaissance, apparaissant sous les traits d'un petit mendiant « qui ne veut point d'aumône », petit vieux couvert de cotonnades usées et trempées de sueur, « marchant plus par habitude que par force (29) »; ou encore Bâgoumâwel, maître du savoir occulte, décrypteur du message divin, qui apparut, dans *L'Éclat de la grande étoile* (30), sous les traits d'un petit homme solitaire passant la nuit sur un tapis de cendres, se nourrissant de jujubes, buvant dans sa main, passant la journée dans les grottes des collines et ne revenant au village que la nuit venue.

Face au développement rapide de la technologie et des instruments de production venus de l'Occident, les techniques rudimentaires de filage, de tissage, l'artisanat, les arts et traditions populaires d'Afrique noire s'effacent au nom de la rentabilité, de l'efficacité et de l'adaptabilité et disparaissent à la faveur de l'ignorance, de l'inconscience et des préjugés.

La rupture entre leurs détenteurs traditionnels illettrés et les jeunes générations d'Africains occidentalisés devient une réalité et les jeunes n'acceptent presque plus de s'initier à ces techniques de production archaïques et dévalorisées ou même de les considérer comme des bases de

travail respectables et, à partir d'elles, de se livrer à un effort de recherche, de réflexion critique et de création. On peut craindre de voir naître des sociétés déracinées et dépersonnalisées, prêtes à absorber le patrimoine culturel d'autrui. Comme l'écrivait A.-H. Bâ :

Le grand problème, pour l'Afrique moderne, c'est tout d'abord de reconnaître elle-même cette culture traditionnelle afin de s'employer à l'inventorier pour pouvoir la définir dans sa nature et sa valeur essentielle; c'est ensuite de créer un langage intelligible en vue de mettre cette culture à la portée de ceux qui ont rompu avec les usages hermétiques qui ont cours dans les centres initiaux (31).

Une longue période de recherche et d'étude de la réalité culturelle africaine s'ouvre en effet devant nous, tant il est vrai que, pour l'essentiel, nos grandes valeurs de civilisation restent encore à découvrir, à analyser, à conceptualiser; ce qui suppose :

[...] que nous progressions, nous, Nègres, dans la voie de la méthode, je dirais même : du concept — je ne dis pas dans la voie de l'abstraction (32).

On devra surtout veiller, dans l'étape historique présente, à définir les orientations d'ensemble de la politique culturelle et à dégager les

problèmes prioritaires qui préoccupent les sociétés africaines et dont la juste solution conditionne leur développement. Pour cela, les autorités gouvernementales devront définir une politique culturelle et élaborer une charte nationale de la culture garantissant le respect, la dignité, l'égalité et la promotion des langues et cultures de toutes les communautés nationales et précisant les modalités de mise en œuvre de ces principes.

2. L'action culturelle

L'action ainsi envisagée permettra notamment de recenser le patrimoine culturel de chaque communauté, d'en promouvoir et d'en actualiser les valeurs.

a) *Recensement du patrimoine culturel.* On ne peut développer harmonieusement des cultures et des valeurs que l'on ignore, que l'on néglige ou que l'on méconnaît. Or, en Afrique noire, on méprise encore les richesses culturelles nationales et l'on demeure indifférent à leur égard, en attendant que le public occidental reconnaisse certaines d'entre elles que l'on se hâte alors de consacrer et d'aduler, cependant que, pour l'essentiel, on ne les comprend même pas!

Il importe donc de mettre l'accent sur l'immense travail de *recherche* et de *collecte* que

requiert le recensement, sans préjugés et sans discrimination, du patrimoine culturel tout entier. L'association des élites et des techniciens formés par les universités modernes avec les intellectuels traditionnels et les animateurs et cadres ruraux issus des masses populaires et liés à elles permettra de mener à bien cette entreprise, une fois que les institutions représentatives des États en auront, avec la participation consciente et active des populations concernées, défini les principes directeurs et qu'ils auront esquissé des programmes de recherche et de collecte.

Dans l'élaboration et la mise en œuvre de ces programmes de recherche, on veillera notamment à donner la priorité aux *œuvres* et aux *valeurs* culturelles les plus *fragiles*, telles que les traditions orales dont les maîtres et grands dépositaires sont aujourd'hui en voie de disparition. Ce sont généralement des chroniqueurs et des mémorialistes, des philosophes et des penseurs versés dans la connaissance des us et coutumes, des musiciens et spécialistes des chants anciens et sacrés, des maîtres-artisans détenteurs des connaissances technologiques et initiatiques traditionnelles (orpailleurs initiés « sur les onze sortes de matières minières dont la onzième est l'or, métal qui fut magique avant de devenir attribut royal et facteur économique (33) », artisans du bois, pasteurs, pêcheurs, cordonniers, tisserands, maçons, forgerons, chasseurs...), des

guérisseurs, des aèdes dynastiques, guerriers, pastoraux, des lettrés et érudits musulmans, des prêtres des cultes traditionnels...

On évitera d'opérer, au niveau préliminaire de ces recherches, une sélection entre ce qui est pertinent et moins pertinent, ce qui est positif et négatif, etc. A ce stade, en effet, on se contentera de *recenser*, c'est-à-dire de *recueillir* et de *répertorier* : travail délicat qui exige des qualités humaines, des connaissances professionnelles et des ressources matérielles considérables. Souvent, on ne pourra l'accomplir avec profit qu'en créant des structures régionales aptes à promouvoir une véritable coopération interafricaine.

Rechercher, recueillir et répertorier les œuvres entraînera tout naturellement à reconnaître aux langues africaines le rôle éminent et irremplaçable qu'elles jouent en tant que sources, supports et véhicules de la pensée et des valeurs des peuples d'Afrique, à protéger les droits des détenteurs des connaissances traditionnelles et à lutter contre les exportations frauduleuses ou abusives du patrimoine culturel classé.

b) *Promotion des cultures*. Cela étant, on ne se contentera évidemment pas d'assurer la collecte et la conservation des œuvres et documents culturels des peuples africains. En effet, il ne suffit pas de les préserver de la disparition et de les sauvegarder en les traitant comme des archives. Il faut encore et surtout les soustraire à

l'oubli et à l'anonymat, leur assurer une large diffusion au moyen du livre et de la presse, du disque, du théâtre, de l'image et du film, etc., leur accorder une place importante dans les programmes d'éducation nationale, en un mot les mettre en valeur et les promouvoir.

Les gouvernements des pays postcoloniaux devront veiller à décoloniser la pensée et la mentalité de leurs nationaux, à définir l'orientation, le rôle et la place de la recherche culturelle dans leurs pays respectifs et à l'échelle de l'Afrique noire tout entière, ainsi qu'à créer des institutions capables d'appliquer cette politique et d'en assumer effectivement la charge.

A partir de cette orientation d'ensemble établie en consultation étroite avec les travailleurs de la recherche, les autorités et cadres de la culture, un programme d'*édition* de livres et de revues en langues nationales sera défini et mis en œuvre. Il aboutira au dépouillement systématique du patrimoine recueilli, à l'élaboration et à la publication d'ouvrages de culture générale tels que :

1. *Corpus* de textes religieux et sacrés; de contes, fables et nouvelles; de proverbes, dictons, énigmes et devinettes; de maximes et pensées philosophiques, etc.;

2. *Anthologies* de chants de guerre, d'amour et de récits épiques; de chants pastoraux et bucoliques; de poèmes et cantilènes dynastiques; de récits historiques et légendaires;

3. *Monographies* des arts, des techniques et des métiers;

4. *Répertoires* des jeux éducatifs, des récits humoristiques et satiriques;

5. *Encyclopédies* des us et coutumes des temps anciens...

Cependant, les autorités politiques et culturelles ne devront pas se contenter d'encourager la production de ces ouvrages. Elles veilleront par ailleurs à les mettre à la portée de tous, voire à les distribuer gratuitement à certaines collectivités et institutions nationales comme les bibliothèques municipales et les maisons de la culture, à favoriser leur traduction dans les langues de toutes les communautés ethniques du pays ainsi que dans les langues étrangères de communication internationale; et à faciliter leur adaptation en vue de leur utilisation et de leur diffusion par la radio, la télévision, le vidéographe, le cinéma, le théâtre, le disque culturel, les musicassettes...

Grâce à l'organisation périodique de jeux traditionnels, de manifestations culturelles itinérantes, de séances de contes pour enfants, de festivals de musique, de poésie et de traditions populaires dont on assurera la retransmission par la radio et la télévision dans le pays tout entier ainsi que par les vidéoclubs des maisons de la culture, ces œuvres issues de la tradition orale bénéficieront d'une promotion moderne et systématique.

Par ailleurs, les États africains devront unir

leurs efforts, à l'échelon régional et sous-régional, pour créer et renforcer les structures nécessaires à la conservation et à la promotion culturelles.

L'étude systématique des richesses culturelles orales, écrites (manuscrits en langue arabe et *ajami* des lettrés musulmans du Soudan occidental), archéologiques, sculpturales, etc., de l'Afrique noire, en vue de leur utilisation et de leur développement, constitue une tâche de longue haleine qui mettra à contribution non seulement les pouvoirs politiques, les intellectuels et cadres traditionnels et modernes ainsi que les larges masses populaires africaines, mais encore la coopération culturelle internationale. A cet égard, le Plan décennal pour l'étude de la tradition orale et la promotion des langues africaines, adopté par la Conférence générale de l'Unesco à sa dix-septième session (34), a déjà recensé, pour l'essentiel, les objectifs et les priorités et indiqué les principaux axes de l'action à entreprendre.

c) *Actualisation des valeurs culturelles.* Au terme d'une époque de domination coloniale directe où les valeurs de son patrimoine culturel étaient niées, méprisées ou déformées, l'Afrique noire veut, certes, affirmer sa personnalité, s'opposer au contrôle intellectuel des puissances occidentales et prôner un certain retour à des sources nationales originales et enracinées dans son

itinéraire historique. Mais s'extasier devant son héritage culturel et s'en contenter serait à la fois une erreur et un danger. Au contraire, il faudra replacer ces œuvres dans leur contexte, et les soumettre à une critique interne et externe systématique, en vue d'en déterminer l'orientation et la portée. On devra les discuter, les transposer, les traduire et s'en inspirer pour créer, ce qui leur permettra d'exprimer une vie culturelle non seulement authentique, mais encore populaire et progressiste.

L'activité créatrice des artisans et des artistes, des auteurs, critiques, traducteurs et adaptateurs africains s'exercera avec d'autant plus de pertinence, de compétence et de rayonnement qu'elle partira de sources nationales connues et assimilées et qu'elle s'adressera à un public éduqué et exigeant.

Grâce aux traductions en langues étrangères, aux échanges de livres, revues, publications et autres documents, à la diffusion par la radio, la télévision et le cinéma, etc., les grandes œuvres représentatives des cultures africaines seront connues en dehors des communautés nationales dont elles constituent le patrimoine; elles susciteront ainsi des réactions qui permettront certainement de les améliorer.

Encore une fois, il faut définir des orientations et mettre en œuvre des politiques culturelles nationales, scientifiques et populaires qui visent à combler les lacunes des connaissances et

des systèmes de formation actuels, qui prévoient des programmes d'études prioritaires en vue de faire mieux connaître les communautés africaines à travers leurs cultures orales et écrites, leurs œuvres essentielles, leurs langues, leurs expressions littéraires et artistiques variées, et qui indiquent des priorités en matière d'organisation, de mise en valeur et de diffusion des biens culturels.

Les pays d'Afrique ont besoin d'accéder à un savoir d'avant-garde, seul capable de les doter d'une agriculture, d'une industrie, d'une science et d'une culture modernes. Ils aspirent donc à une *renaissance culturelle* qui, tout en permettant aux Africains de retrouver leur personnalité et leur authenticité nationales un moment contestées et menacées et de libérer leur dynamisme interne, s'ouvre sur des perspectives dont le monde entier pourra tirer profit.

NOTES

(1) Texte extrait d'une interview d'Alioune Diop publiée dans *ICAM-Information*, n° 2, mars 1976, p. 29-31. La citation reproduite ici figure à la page 30.

(2) Cf. document 18 C/5, Paris, Unesco, 1975, p. 335.

(3) *Rapport final de la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Afrique*, Paris, Unesco, 1975, § 35, p. 8.

(4) *Id.*, § 37, p. 8.

(5) *La jeunesse et les valeurs culturelles africaines*, Unesco, dossier documentaire n° 4, SHC-75/ws/9, Paris, 1975, p. 101.

(6) *Id.*, p. 102.

(7) *Ibid.*, p. 101.

(8) Dans *l'Afrique révoltée* (Paris, Présence africaine, 1958, p. 144-145), Albert Tévoedjré écrit : « [...] Si j'étudie avec intérêt une langue aussi parfaite que le français, je regretterai toujours d'avoir été obligé d'apprendre d'abord le français, de penser en français, d'ignorer ma langue maternelle; je déplorerai toujours qu'on ait voulu faire de moi un étranger dans ma propre patrie! »

(9) D. Westermann & H. Baumann, *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, Paris, 1948.

(10) D. Forde, éd., *African Worlds*, London, 1954.

(11) G.-P. Murdock, *Africa : Its Peoples and their Culture History*, New York, 1959.

(12) M.-J. Herkovits, *L'Afrique et les Africains entre hier et demain* (The Human Factor in Changing Africa), Paris, 1965.

(13) J. Maquet, *Les Civilisations noires*, Verviers, 1967.

(14) C'est ainsi que, dans un article rédigé pour l'*Encyclopedia Universalis* (vol. I, Paris, 1968, p. 405-407) Jacques Maquet distingue en Afrique noire cinq grandes civilisations : la civilisation de l'arc, la civilisation des clairières, la civilisation des greniers, la civilisation de la lance et la civilisation des cités.

(15) R. Depestre, « Haïti ou la négritude dévoyée », *AfricAsia*, n°s 5 & 6, janvier 1970.

(16) *Id.*, *AfricAsia*, n° 6, p. 35.

(17) A. Diop, interview déjà citée, p. 29.

(18) *Rapport final de la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Afrique*, doc. cit., § 38, p. 8.

(19) Conférence prononcée à l'Université du Caire, le 16 février 1967, en présence de Gamal Abdel Nasser et de plusieurs ministres égyptiens, à l'occasion de la remise du diplôme de docteur *honoris causa* par le recteur de l'Université. Le texte de cette conférence a été publié sous le titre

Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité, Paris, Présence africaine, 1967. Notre citation est extraite de la page 103 de cet ouvrage.

(20) *Id.*, p. 103-104.

(21) Consultation collective sur la culture arabe contemporaine, Le Caire, juin 1974, *Rapport final et recommandations*, Paris, Unesco, décembre 1974, SHC-74/W S/25, p. 6.

(22) *Id.*, p. 17.

(23) *Id.*, p. 19, § (i).

(24) *Les Fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité*, *op. cit.*, p. 103.

(25) A. Quénou, « Culture de l'intelligentsia et culture du peuple », dans *La jeunesse et les valeurs culturelles africaines*, *op. cit.*, p. 33-34.

(26) A. Kagamé, *La philosophie bantu comparée*, Paris, Présence africaine, 1976, p. 49.

(27) *Id.*, p. 48-49.

(28) A. Hampaté Bâ, « Cultures traditionnelles et transformations sociales », dans *La jeunesse et les valeurs culturelles africaines*, *op. cit.*, p. 35-49 (Cf. 38-39).

(29) A. Hampaté Bâ, *Kaïdara*, récit initiatique peul, Paris, A. Colin, 1969, p. 127.

(30) A. Hampaté Bâ, *L'Éclat de la Grande étoile suivi du Bain rituel*, récits initiatiques peuls, Paris, A. Colin, 1974, p. 43.

(31) A. Hampaté Bâ, « Cultures traditionnelles et transformations sociales », étude publiée dans *La jeunesse et les valeurs culturelles africaines*, *ouv. cit.*, p. 35-49. Le passage cité ici figure à la page 39.

(32) *Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité*, *op. cit.*, p. 104.

(33) A. Hampaté Bâ, étude citée, p. 39.

(34) Cf. Alpha I. Sow, éd., *Langues et politiques de langues en Afrique noire : l'expérience de l'Unesco*, Paris, Nubia, 1977, p. 432-457.

FORME ET EXPRESSION DANS LES ARTS AFRICAINS

Par Ola BALOGUN

INTRODUCTION

Considérations sur la nature de l'art.

On a souvent dit que l'art était un langage universel, capable de franchir toutes les distances et de transmettre un message identique à tous les hommes, quelles que soient leur race et leur foi. Si séduisante que soit cette image, il n'en reste pas moins, comme nous le constatons souvent, que de nombreuses œuvres d'art sont si étroitement liées aux facteurs sociaux, historiques et culturels propres aux sociétés dans lesquelles elles ont pris naissance qu'elles ne sont pas d'emblée accessibles à ceux qui sont étrangers au milieu où elles se sont développées. Il arrive parfois qu'une œuvre d'art perde même tout son pouvoir de communication lorsqu'elle est présentée dans un cadre différent de celui où

elle a vu le jour. Le langage d'une œuvre d'art, c'est-à-dire sa forme, peut être totalement indéchiffrable pour ceux qui ne possèdent pas en commun avec elle les éléments qui permettent de l'interpréter.

Ce n'est pas seulement l'interprétation de la forme qui constitue une source de difficultés : le contenu réel d'une œuvre d'art peut rester inaccessible alors même que sa forme est comprise. C'est qu'en effet, même si l'on peut comprendre la forme que revêt une œuvre d'art pour établir une communication, rien ne garantit que le contenu réel du message  quel elle sert de véhicule sera accessible à celui qui demeure étranger au climat qui a présidé à sa création. Ainsi, un spectateur autre que japonais, assistant pour la première fois à la représentation d'un *nô*, sera-t-il conscient de la profondeur de sentiments et de la philosophie qu'une telle représentation cherche à communiquer, s'il ne connaît rien de l'histoire et de la culture japonaises?

Nous constatons également que les normes esthétiques varient beaucoup selon les régions et les époques. Nous savons par exemple qu'en Europe occidentale, les idéaux esthétiques de la Renaissance étaient fort différents des conceptions esthétiques des sociétés non européennes de la même époque, fort éloignés même des critères de beauté plastique adoptés plus tard par l'Europe elle-même. On voit donc que le

langage de l'art ne prend un caractère universel que si l'on connaît le contexte historique et socioculturel dans lequel a été produite chaque œuvre ou, du moins, si l'on est prêt à oublier pour quelques instants les critères que l'on a hérités de ses propres antécédents.

Autre difficulté, plus grande encore  il n'existe aucune définition de l'art qui soit commune aux diverses sociétés. Ce qui est ici considéré comme une œuvre d'art sera perçu ailleurs comme un objet religieux et, à l'intérieur d'une même société, il n'est pas toujours facile de délimiter exactement ce qui appartient à l'art et ce qui n'en est pas. Où l'art commence-t-il? L'objet purement utilitaire embelli d'ornements décoratifs n'est-il pas une œuvre d'art  Et pourtant il nous faut bien reconnaître que le tout essentiel pour lequel il a été conçu ne relève pas du domaine de l'esthétique et que sa dimension artistique est secondaire par rapport à son objectif final. Doit-on dire alors que l'art n'est que ce qui n'a pas d'utilité immédiate, comme certains auteurs l'ont prétendu autrefois? Ce serait là une position insoutenable car, si l'on peut admettre qu'un grand nombre de manifestations artistiques relèvent d'une catégorie d'activités que l'on peut définir, de façon restrictive, comme un aspect non utilitaire de l'existence humaine, ce serait une erreur d'en déduire que l'art n'a aucun rapport avec les aspects matériels de cette existence, ni aucune influence sur eux.

Cette influence est à la fois très subtile et très pénétrante, étant donné que l'art est avant tout un véhicule de communication dans une société donnée, en ce sens que son rôle est de répandre des influences civilisatrices. Par conséquent, l'entreprise artistique ne se situe pas seulement au niveau des activités humaines liées aux valeurs spirituelles, mais elle constitue aussi un facteur actif d'organisation sociale et, partant, un de ceux qui permettent aux hommes d'agir sur leur propre milieu. Il n'est pas douteux que l'art, tel qu'il se manifeste dans un groupe social par le chant, la danse, la musique, la décoration, la sculpture, la peinture, les mythes, etc., permet d'en définir la culture et contribue en même temps à lui donner le sentiment de son identité et de sa capacité d'agir en tant que groupe.

L'organisation sociale ayant toujours été pour l'homme le principal moyen de se rendre maître de la nature, et un des rôles les plus importants de l'art étant d'aider les hommes à constituer entre eux des groupes sociaux organisés, c'est peut-être en le considérant en tant que facteur de civilisation que l'on peut donner la meilleure définition de l'art. On pourrait donc dire qu'il est le plus ancien et le plus éloquent témoignage de la présence de l'homme sur la terre. A toutes les époques, dans toutes les sociétés, le contenu et la forme de l'œuvre d'art sont à la fois la conséquence et le reflet, parfois sous la forme d'une contradiction dialectique,

d'un certain nombre de croyances, d'espoirs, de préoccupations et d'aspirations d'une société et d'une époque, puisque l'art est, pour cette société, en même temps qu'un véhicule de communication, un facteur de cohésion. On peut même aller jusqu'à dire que si la civilisation d'un groupe social donné est constituée par les divers éléments de la vie sociale et culturelle, c'est souvent dans l'art et les activités culturelles qui lui sont associées que l'on peut découvrir la marque du génie particulier à chaque famille humaine.

C'est pourquoi, bien que, pour des raisons évidentes, aucune définition de l'art ne puisse sans doute satisfaire tout le monde, on peut dire que sa caractéristique essentielle est d'être un moyen de communication sociale qui utilise les harmonies et les discordances des formes, de l'expression et des sons pour transmettre des émotions aux sens. Mieux encore, on peut dire que l'art est une méditation sur la vie, ou plutôt une méditation née de la vie qui procède directement ou indirectement de l'expérience vécue. En d'autres termes, l'art est avant tout une activité qui vise à nous faire pénétrer plus profondément dans la signification de la vie, en exprimant de façon réaliste ou abstraite quelques-uns des aspects permanents ou éphémères de notre présence au monde. Toutefois, si l'on veut que cette définition soit plus complète, il faut ajouter que l'art est à la fois forme et

fond, et qu'il atteint son objet aussi bien par l'agencement des formes et des structures que par le contenu réel de ces formes. Autrement dit, la profondeur d'une œuvre d'art s'exprime aussi bien par l'harmonie ou la discordance entre les divers éléments extérieurs de sa forme que par le contenu que celle-ci exprime. Il en résulte qu'une activité qui n'aurait pas nécessairement une fin essentiellement esthétique peut être considérée comme une œuvre d'art parce que sa forme comporte une dimension artistique. C'est donc que l'œuvre d'art, en tant que *forme*, peut servir de véhicule à d'autres types de communication sociale, comme c'est le cas pour un poème porteur d'un message religieux ou d'une danse exécutée dans le cadre d'un rite social particulier.

Les problèmes posés par l'étude de l'art sont donc relativement complexes. Et comme l'écrivait Henri Focillon dans son ouvrage classique *La vie des formes* (1) :

« Les problèmes posés par l'interprétation de l'œuvre d'art se présentent sous l'aspect de contradictions presque obsédantes. L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu et, en même temps, elle appartient à un système de relations complexes. Elle résulte d'une activité indépendante, elle traduit une rêverie supérieure et libre, mais on voit aussi converger en elle les énergies des civilisations. »

La difficulté principale tient à ce que l'existence de dénominateurs communs aux diverses formes d'art ne permet pas pour autant à une définition de l'art, même aussi large que celle que nous venons de donner, d'échapper au problème que pose l'impossibilité de trouver des critères universels pour définir et classer les formes et les contenus des œuvres d'art. A des différences d'orientation et d'organisation culturelles et sociologiques correspondent souvent, parfois à l'intérieur d'une même société, des différences considérables dans les modes d'expression artistiques. Il faut donc étudier les manifestations artistiques dans le cadre de chaque société avant de pouvoir parler des liens qui unissent entre eux, de façon générale, les arts des différentes sociétés.

Caractéristiques générales des formes de l'art africain.

C'est de ce point de vue que nous entendons étudier, dans le présent essai, les formes traditionnelles de l'art des sociétés africaines, passées et présentes, et proposer des thèmes de réflexion pour des études ultérieures. En dépit de son caractère nécessairement succinct, cette étude cherchera à présenter un premier aperçu des formes de l'art africain et tentera brièvement, et par conséquent de façon incomplète, d'en définir

le cadre socioculturel. C'est là une tâche difficile, car s'il est à la mode de parler de « l'art africain », de « la culture africaine » ou de « la philosophie africaine », il serait faux cependant de croire que les sociétés qui se sont développées sur ce continent sont homogènes dans leur nature, ou que tous les peuples d'Afrique vivent les mêmes expériences. Les formes de l'art africain ne se caractérisent nullement par une unité de style et l'on aurait tort de penser que toutes les formes de cet art ont une portée et une orientation identiques. Toute culture est l'aboutissement de courants multiples, parfois même contradictoires en apparence, et l'Afrique ne fait pas exception à la règle. La solution sera peut-être donc, notamment pour la commodité du lecteur, de classer les arts africains par région. Si l'on ne peut souscrire à l'opinion de William Fagg (2) selon qui « toute tribu (africaine) est, du point de vue de l'art, un univers pour elle-même », il est néanmoins évident que cet auteur est dans le vrai quand il prend le groupe ethnique pour unité de base de sa classification. Mais le corollaire indispensable est qu'il ne faut jamais oublier que le groupe ethnique n'est pas un univers imperméable, isolé par rapport à d'autres groupes analogues, et qu'il peut exister une multiplicité de styles à l'intérieur d'un même groupe. En fin de compte, William Fagg est obligé de reconnaître que (3) :

« dans un continent comme l'Afrique, aucune tribu n'est véritablement une île, puisqu'elles sont toutes en relation les unes avec les autres. Ces relations peuvent ou non comporter des influences visibles sur l'art de la tribu.

« De nombreuses tribus ont en effet un art autonome qui n'est pourtant que l'effet d'un compromis ou d'un mélange avec l'un ou l'autre des styles voisins... »

Mais William Fagg oublie de parler des courants qui ont exercé une même influence sur différents groupes ethniques africains bien que, géographiquement, ils soient fort éloignés les uns des autres. S'il faut éviter la simplification excessive qui consiste à parler d'une unité parfaite des formes artistiques dans l'Afrique tout entière, il ne faut donc pas davantage considérer qu'un groupe tribal ou régional est un univers isolé, c'est-à-dire imperméable à l'influence des autres groupes, ni même croire qu'il correspond aux limites d'une orientation stylistique particulière.

Par conséquent, bien qu'il n'existe pas une forme d'art unique que l'on puisse définir comme strictement africaine à l'exclusion de toute autre, il existe néanmoins un vaste ensemble de styles et de formes qui constituent en effet l'art africain. On peut donc dire qu'il existe un art africain et le définir selon les régions d'origine des œuvres d'art et selon le *nombre* de styles et de techniques que l'on peut

trouver à l'intérieur de ces régions. Prétendre, comme l'a fait Tibor Bodrogi (4), qu'il n'existe pas d'« africanité » artistique et qu'il est impossible de distinguer l'art africain de tous les arts « primitifs » du reste du monde est une erreur fondamentale. L'art africain est l'*ensemble* des formes d'art qui ont surgi en Afrique noire et, prises séparément ou dans leur ensemble, elles diffèrent des formes d'art nées dans d'autres régions du monde. C'est ainsi qu'il serait impossible de confondre un masque bakongo avec un masque japonais utilisé pour la représentation d'un *nô* ou un bronze d'Ifé avec une œuvre de Benvenuto Cellini. Que le masque bakongo et le bronze d'Ifé ne relèvent pas du même style, cela ne veut pas dire qu'il soit impossible de les distinguer des formes d'art originaires d'autres parties du monde et de les définir comme appartenant à deux styles africains, parmi d'autres. Autant prétendre que, sous prétexte que les techniques théâtrales du *nô* et du *Bugaku* sont différentes, il est impossible de distinguer le théâtre japonais d'autres formes théâtrales en usage dans d'autres pays!

Non seulement les formes d'art que l'on trouve dans les différentes régions d'Afrique noire et chez différentes tribus présentent souvent des ressemblances de style, mais on découvre aussi qu'elles possèdent en commun un certain nombre de caractéristiques générales qui l'emportent sur les différences de styles. On

constate par exemple un certain nombre de similitudes dans les relations entre les formes artistiques et les croyances religieuses, d'autant plus frappantes que l'on peut attribuer aux pratiques rituelles de la plupart des sociétés africaines les mêmes origines. En général, les formes de l'art africain s'inscrivent dans un cadre commun, même si cet arrière-plan conceptuel s'exteriorise de différentes manières.

L'un des principaux traits communs à l'ensemble de l'Afrique noire, dans le domaine de la sculpture, est que les masques sculptés ne sont pas conçus pour être contemplés comme des œuvres d'art, mais pour être utilisés à l'occasion de cérémonies rituelles sociales ou religieuses. Leur caractère esthétique réside ici dans la forme et non dans le but ou le contenu, qui sont religieux ou rituels. Mais ces deux aspects ne peuvent être séparés, et chaque fois que l'on a essayé d'emprunter à l'art africain sa technique de représentation des formes (comme l'ont fait, pour une part, les cubistes) en la séparant du corps de croyances qui rend ces formes admissibles dans un certain contexte social, il n'en est résulté qu'un art parfaitement abstrait et intellectuel, dépourvu en fin de compte de la vitalité et de la continuité qui caractérisent la sculpture africaine traditionnelle.

Alors que la danse (le ballet, par exemple), le drame parlé et le concert sont généralement, pour le monde occidental, des genres séparés, les

formes de l'art africain ont aussi ceci de caractéristique qu'une telle distinction est assez rare en Afrique. Bien que l'on puisse assister parfois à des spectacles de danse ou à des manifestations musicales données séparément, on constate que la musique, la danse et les rites sont le plus souvent pratiqués dans un contexte lié à une cérémonie d'ordre religieux ou social. Il est donc nécessaire de les envisager en fonction des liens qui les unissent, lorsque l'on veut analyser leurs caractères esthétiques. C'est ainsi que les masques portés au cours de ce genre de représentations ne peuvent être l'objet d'un jugement critique en dehors d'un ensemble complexe comprenant d'autres éléments, comme les rites et la danse. Les masques sculptés utilisés dans des rites où leur port est nécessaire doivent également être considérés comme les éléments d'un ensemble qui inclut la danse, la sculpture, la musique et les rites. Comme le souligne à juste titre Leon Underwood (5), « le masque, dans le cadre des danses et des cérémonies africaines, n'a pas la même existence *autonome* qu'une Madone italienne dans son cadre doré. On ne peut isoler le masque africain de son milieu, comme on le fait en isolant la Madone de l'église. Le masque n'est ni une idole, ni la personne même d'un dieu, mais une représentation ou une expression sculptée. C'est le foyer où se concentre un contenu plus vaste dans le cadre élaboré d'un rituel qui exprime un mythe

et une croyance, au cours d'une cérémonie où s'associent la *musique*, la *danse*, le *spectacle*, le *drame*, la *sculpture*... ». Ce qui ne veut pas dire, bien entendu, que l'artiste qui a sculpté ce masque n'a pas obéi à des considérations d'ordre formel ou qu'il ne s'est pas efforcé d'atteindre une perfection de style. Mais cela veut dire que son art n'est pas une fin en soi, mais le moyen d'atteindre une fin. Le masque sculpté n'est pas signifiant en soi, mais *parce qu'il existe un ensemble de croyances et de rites dont il relève et dans la mesure où il leur est rattaché*. Il n'est en effet qu'un des nombreux éléments d'un ensemble cohérent duquel il participe en même temps qu'il en tient sa forme significative.

On peut dire aussi que les formes de l'art africain ont ceci de caractéristique qu'elles sont rarement pratiquées dans le seul but de divertir. En effet, si elles comportent souvent une part de divertissement, ce n'en est pas l'aspect le plus important. C'est ainsi que dans les cérémonies masquées, l'essentiel est le caractère rituel de la représentation, ce qui n'empêche que la danse elle-même, ou parfois la poursuite simulée des spectateurs par les porteurs de masques, comporte une part de divertissement. La danse elle-même est rarement pratiquée à titre de pur divertissement, mais à l'occasion de certaines fêtes ou lors de l'accomplissement de certains rites. De même, les éléments dramatiques des

cérémonies rituelles ne sont jamais présentés en dehors du contexte auquel ils se rattachent et celui-ci n'a pas pour objet principal de distraire. La seule exception notable à cette règle, on la trouve peut-être dans l'art du conteur ou dans celui du chanteur ambulant, leur objectif étant clairement de divertir le public moyennant rétribution. Même dans ce cas, les contes ou les épopées, loin d'être de purs divertissements, ont souvent pour objet principal de présenter une morale ou de relater des faits importants. Il est néanmoins inexact de dire, comme l'a fait Elzy Leuzinger (6), que « ... la religion est la génitrice de tout l'art africain ». C'est là une généralisation excessive.

En conclusion, on peut dire que les formes de l'art africain possèdent certaines caractéristiques en commun, mais on ne saurait parler de l'art africain comme d'un mode d'expression unique et homogène. D'un point de vue stylistique, on peut considérer que l'art africain englobe un certain nombre de styles différents qui, pris ensemble ou examinés séparément, sont caractéristiques de l'Afrique noire. Nous chercherons donc dans la présente étude à définir et à analyser les différentes formes d'art que l'on peut rencontrer en Afrique, mais aussi à présenter certains de leurs caractères stylistiques en les envisageant tant selon les régions où elles ont pris naissance que comme un ensemble de styles. Nous les examinerons aussi dans le cadre

conceptuel commun à la civilisation des peuples d'Afrique.

Les formes d'art que l'on rencontre le plus souvent en Afrique vont de la sculpture (bois, pierre, fer, bronze, terre cuite, etc.) à l'architecture, la musique, la danse, les rites à caractère dramatique, la littérature orale, etc. Les activités artistiques des peuples africains sont plus nombreuses et plus variées qu'on ne le pense, et elles sont aussi plus complexes et plus diversifiées que ne l'ont généralement montré les études ethnologiques.

Comme nous l'avons indiqué, la plupart de ces formes d'art ne sont pas pratiquées séparément. La littérature orale, par exemple — qu'il s'agisse des épopées des poètes de cour ou des récits populaires des conteurs de village — comporte généralement un accompagnement musical, souvent aussi important que le récit ou le conte, et des masques sculptés sont fréquemment portés à l'occasion de cérémonies rituelles, qui comportent aussi une part de chant et de danse. Dans la présente étude, chacune de ces formes d'art sera toutefois analysée séparément ainsi que dans son contexte général.

ARTS PLASTIQUES

Le masque en tant qu'œuvre d'art.

La sculpture, sur bois ou sur des matériaux plus résistants comme la pierre, l'ivoire ou l'os, est l'un

des piliers de l'art africain, en même temps que le moyen qui l'a fait le plus largement connaître à l'étranger. Bien que de nombreuses sculptures soient exécutées à des fins exclusivement ornementales — appuis-tête,alebasses, poteaux — les sculptures sur bois les plus frappantes sont les masques portés au cours des cérémonies masquées. Bien que certains d'entre eux soient peut-être les plus beaux exemples de l'art africain, ils ont donné lieu à maintes interprétations erronées surtout parce qu'on a voulu les juger en leur appliquant les critères esthétiques de l'Europe occidentale. Le meilleur exemple de cette sorte de confusion nous est donné par ceux qui ont prétendu que l'art africain était « primitif », en se fondant sur une théorie selon laquelle si les sculpteurs africains ne tentent pas en général de réaliser une copie exacte des formes naturelles, à la manière du style gréco-latin classique, c'est qu'ils sont incapables de le faire. Et l'on en déduit un corollaire également dénué de tout fondement : que l'humanité, dans son évolution, est passée par le stade de l'art « maladroit » avant de parvenir enfin à la perfection formelle de l'art gréco-latin. Ce raisonnement est évidemment faux et l'on peut relever deux erreurs fondamentales dans la conception dont il s'inspire. En premier lieu, les critères esthétiques ne sont pas nécessairement les mêmes dans le monde entier et ne comportent pas obligatoirement la notion d'imitation des formes naturelles.

Le jugement esthétique ne peut-il pas s'appuyer sur la dimension *spirituelle* de l'œuvre d'art, plutôt que sur sa ressemblance avec la nature, sur sa beauté ou son manque de beauté en tant qu'objet purement visuel? En second lieu, seule une vision ethnocentrique du monde permettrait d'affirmer que l'absence d'une conception esthétique analogue à celle qui s'est développée en Europe occidentale signifie un manque de perfection formelle. Le jugement esthétique que l'on peut porter sur des formes d'art africain telles que les masques sculptés par les autochtones doit aller de pair avec une parfaite compréhension de la finalité de l'objet d'art. Avant d'examiner un manque en fonction de critères purement esthétiques, il faut analyser la nature des cérémonies africaines dont les participants portent des masques et le climat général dans lequel elles se déroulent.

Dans la plupart des sociétés africaines, la vie religieuse de la communauté se caractérise par le culte actif d'esprits et de dieux ainsi que, sous une forme ou sous une autre, par le culte des ancêtres. Bien que la croyance en un Être suprême soit très répandue, on pense presque toujours que Dieu est trop haut placé et trop lointain pour s'intéresser directement aux affaires humaines. C'est par conséquent vers la foule des dieux inférieurs et des ancêtres déifiés que se tournent la plupart des Africains pour leur demander d'intervenir dans leur vie quoti-

dienne et d'intercéder en leur faveur auprès des forces de la nature et de l'Être suprême. Les cérémonies masquées procèdent généralement d'un rituel destiné à invoquer ces dieux ou à établir une communication entre eux et le groupe, et en même temps à rappeler à ses membres les liens qui les unissent aux forces non humaines de l'univers. La cérémonie masquée est donc considérée comme la manifestation matérielle d'une force inaccessible, comme une incarnation temporaire de ce qui est au-delà de l'humain. Mais c'est une manifestation dont la réalisation exige la participation des hommes, tant sous la forme d'un système de croyances partagées qui la rend plausible que par la présence d'un exécutant (souvent le porteur du masque) qui joue le rôle de véhicule. Cet exécutant doit se distinguer des autres êtres humains par un signe ou un ensemble de signes qui, en même temps, montrent que, pour la durée de la cérémonie, il a cessé d'être un homme pour devenir un avatar de la divinité ou de l'ancêtre dont la présence est invoquée. Ces signes, dont l'ensemble de la communauté doit admettre qu'ils *signifient* qu'un tel changement s'est produit, vont du mode de comportement (le porteur de masque se comporte comme le dieu et non pas comme un homme ordinaire) au discours et aux cris (le porteur de masque émet souvent des sons étranges qui, pense-t-on, s'apparentent au langage des dieux, ou bien il

s'exprime comme un être surnaturel). Toutefois, c'est dans le domaine du costume qu'apparaissent les signes les plus importants et les plus facilement reconnaissables. Le costume suggère et impose la présence du dieu, même au plus insensible des spectateurs. Souvent le costume recouvre le porteur de masque de la tête aux pieds, mais il peut aussi bien consister en quelques traits de peinture sur le corps ou le visage. Ce costume a pour fonction essentielle de *suggérer*, de désigner une réalité au-delà de la présence physique de l'être humain qui en est revêtu. Avant tout, c'est un *signe*, comme on peut, au cours d'une représentation théâtrale, poser quelques branches d'arbre sur la scène pour représenter une forêt. Le costume, comme le décor du théâtre, procède pour une part d'une convention, c'est-à-dire qu'il revêt une signification admise et codifiée par l'usage. Mais cela peut aller de la suggestion la plus subtile, évoquée par une ligne blanche peinte sur le corps, jusqu'aux costumes et aux masques les plus élaborés qui cherchent à reproduire l'aspect d'un animal particulier ou celui, imaginaire, d'un être surnaturel.

L'un des principaux éléments de cette transformation est le masque, dont l'homme déguisé recouvre son visage. Mais le port de ce masque n'a rien d'obligatoire puisqu'il est possible de dissimuler l'apparence humaine et de suggérer une autre présence en cachant le visage sous une

étouffe ou un voile épais, ou encore en l'enduisant de peinture. Dans certains cas, et c'est notamment ce qui se produit pour le fidèle en qui l'on reconnaît un avatar du dieu parce qu'il en est possédé, la présence de la divinité est surtout prouvée par son *comportement*, et il n'a donc pas à porter de masque ni de déguisement. Il est impossible à cet égard de formuler en quelques mots une règle qui soit valable pour toutes les sociétés africaines. Disons seulement qu'en général le déguisement sert à suggérer une présence surnaturelle et qu'un de ses éléments les plus importants est souvent le masque porté devant le visage ou sur la tête.

Une fois bien compris le rôle essentiel du masque (et du costume en général) qui est de *suggérer* et de *prouver* la présence du surnaturel, on peut se rendre compte du cadre conceptuel dans lequel travaille le sculpteur de masques. Il semble que les artistes d'Europe occidentale qui ont subi l'influence de l'art africain n'aient vu dans les techniques stylistiques des artisans qui sculptent des masques et des fétiches qu'un effort pour représenter des formes naturelles de façon abstraite, et le cubisme ainsi que d'autres mouvements ont poussé cette abstraction à l'extrême. Or, il y avait là une erreur d'interprétation qui tenait à une méconnaissance du contexte intellectuel dans lequel œuvre un sculpteur de masques en Afrique. Celui-ci, en effet, ne cherche aucunement à réaliser *a priori* une

abstraction, c'est-à-dire à donner une interprétation intellectuelle des formes naturelles. Cet aspect intellectuel existe certes, mais il n'est pas à l'origine des formes que prendront les masques. Le style qui les caractérise vient essentiellement de ce que leur forme a été conçue pour *suggérer* et pour représenter, non pour reproduire. Pour ces artistes, il n'est pas nécessaire d'être fidèle à certaines formes extérieures, tout d'abord parce qu'il n'existe pas de modèle tangible qu'ils pourraient copier (un dieu ne ressemble à rien de ce qu'on peut rencontrer dans la vie de tous les jours; l'artiste peut, bien entendu, en imaginer la forme ou bien l'apercevoir au cours d'une vision ou d'un rêve, mais rien ne lui permet de prétendre qu'il est seul à pouvoir en reproduire les traits ou d'affirmer que la version qu'il en propose est la seule exacte, bien que les conventions admises par la communauté à laquelle il appartient puissent déterminer certains traits généraux que l'on suppose être le propre d'un dieu). Même lorsqu'une forme extérieure existe, ce que le sculpteur cherche à atteindre, c'est une essence cachée et non une apparence extérieure. Le style du sculpteur de masques ne lui sera donc pas imposé par la *technique*, mais il surgira d'une certaine conception que lui-même tient du système de croyances et du cadre conceptuel dans lequel il vit et travaille.

Il s'ensuit donc que, dans le cadre très large

des croyances et des conventions de la communauté, il y a toujours un large champ ouvert à la liberté et à l'improvisation. Par exemple, s'il est entendu que la divinité dont le masque permettra d'invoquer la présence est effrayante, on attendra de l'artiste non pas qu'il copie fidèlement les masques sous lesquels cette divinité a déjà été représentée, mais qu'il évoque l'idée d'une présence effrayante et qu'il la suggère par son œuvre. Il sera donc souvent libre de représenter comme il l'entend cette présence effrayante, tout en restant fidèle aux règles et conventions artistiques locales. De plus, il existe toujours une *tradition* artistique dans laquelle l'artiste a été formé et à laquelle il se conforme plus ou moins librement. Cependant, le caractère essentiellement suggestif de l'œuvre qu'on attend de lui l'empêche de se sentir lié par des règles de style trop strictes : il lui suffit en effet de participer au système de croyances au service duquel il met son art, ou même simplement de le comprendre, pour trouver de nouvelles formes qui répondent à ses exigences en même temps que des solutions souples aux difficultés techniques qu'il rencontre. La différence fondamentale entre le sculpteur africain de masques et de statues rituelles et l'artiste qui se rattache aux écoles abstraites d'Europe occidentale réside donc en ceci, comme l'a souligné Underwood, que « les croyances communes à l'artiste africain et aux membres de sa tribu donnent une

signification à ses abstractions et l'assurent qu'elles seront comprises de tous, tandis que l'artiste européen vit dans un monde objectif dépourvu de toute croyance qui soit suffisamment partagée pour que ses abstractions puissent avoir une signification admise par tous. Il est donc obligé de tendre vers des abstractions *pures*, essentiellement intellectuelles et privées par conséquent de la possibilité d'être comprises de tous (7) ».

Ce serait certes une erreur, comme nous l'avons indiqué, d'envisager les masques africains du seul point de vue de leur perfection technique et plastique, mais il n'en est pas moins vrai que ce sont les produits d'une habileté artistique exceptionnelle et de techniques très spécialisées. Ils témoignent, à bien des égards, d'une maîtrise parfaite et longuement étudiée des techniques de la création et l'un des aspects les plus remarquables de l'art des sculpteurs de masques africains est peut-être leur capacité de réaliser d'étonnantes simplifications plastiques à partir de formes naturelles. L'artiste ne cherche pas à copier la nature, mais c'est dans la nature qu'il puise une inspiration qui le conduit à créer des formes entièrement nouvelles. C'est en ce sens que l'art africain a le plus fortement influencé l'art abstrait contemporain d'Europe occidentale.

Devant la plupart des masques, on a l'impression que le sculpteur a voulu aller au-delà de la

simple apparence extérieure des formes naturelles pour saisir leur essence, et que c'est à partir de cette compréhension de leur essence qu'il a créé de nouvelles structures. Si nous prenons, par exemple, ces chefs-d'œuvre des masques bambara connus sous le nom de *Tyiwara*, qui s'inspirent de la forme et de la grâce de l'antilope, nous nous apercevons que ce qui demeure de l'antilope, en tant que forme visible, est réduit à la suggestion des attributs essentiels de l'animal : ses lignes lisses et sa grâce, auxquelles viennent s'ajouter quelques ornements décoratifs. En regardant cette sculpture, nous transcendons la forme extérieure pour atteindre l'être de l'animal mythique qui a été symbolisé, dans son essence, par la forme de l'antilope. Ou bien encore, si nous regardons un masque baoulé de la Côte-d'Ivoire, inspiré du visage humain, nous nous apercevons que l'image en forme de cœur grossièrement suggérée par la ligne des sourcils prolongée le long des joues jusqu'au menton atteint en un large coup de pinceau son objectif final, qui est de substituer la forme d'un cœur à celle du visage.

La simplification des motifs naturels perçus conduit souvent le sculpteur à élaborer une conception géométrique de l'objet qui constitue la source de son inspiration. Les yeux se transforment alors en cercles ou en carrés parfaits, ou en simples lignes obliques, et ces formes sont équilibrées, dans l'espace, par

d'autres traits conçus de façon identique. Les fameux masques basongué, originaires du bassin du Congo, offrent un exemple d'une des plus remarquables réussites dans le domaine de la représentation géométrique inspirée par le visage humain. Non seulement les traits du visage se disposent autour d'un ensemble géométrique constitué par des carrés (pour les yeux), mais toute une série de lignes courbes et en relief parcourent la surface du masque et en accentuent le caractère. Cette manière de jouer avec les formes géométriques conduit à introduire des éléments rythmiques dans le domaine de la plastique, grâce aux effets de symétrie et de dissymétrie obtenus par la disposition donnée aux divers éléments. Dans beaucoup de masques congolais et gabonais, par exemple, la répétition des courbes régulières dans les lignes qui représentent certains traits du visage comme les sourcils, les yeux et les lèvres, crée une série de rythmes qui rappellent les rythmes musicaux.

Plus frappante encore est la conception architecturale de nombreux masques sculptés. Même lorsqu'il est conçu pour être porté verticalement devant le visage, le masque est rarement constitué par une surface plane, sauf peut-être dans le cas de quelques masques batéké dont on peut voir un exemplaire remarquable au Musée de l'Homme, à Paris. Même dans ces masques, le jeu des formes géométriques et des couleurs sur la surface du masque est conçu pour donner une

impression de profondeur : un léger relief y est obtenu grâce à une ligne droite qui traverse le masque en son milieu, laissant ainsi la partie inférieure en retrait d'un demi-centimètre environ, tandis que la partie supérieure de l'ovale qui représente les yeux est peinte d'une couleur différente de la partie inférieure, ce qui contribue également à donner une impression de profondeur. Il existe aussi un type remarquable de masques baoulé, connus sous le nom de *kple*, qui se présentent sous la forme d'un disque plat ne comportant que de légers reliefs pour les yeux et parfois pour le nez ou les lèvres.

Cependant, la plupart des masques font beaucoup plus que suggérer des formes à trois dimensions et cherchent en réalité à s'inscrire dans un espace à trois dimensions. On trouve de remarquables exemples de ce genre de masques dans les casques ékoï à double face qui expriment une totalité spatiale dans laquelle aucune des faces ne peut être considérée comme la face arrière. Chaque côté reproduit soit le même thème, soit un thème complémentaire, si bien que le spectateur est pour ainsi dire en contact visuel simultanément avec les deux faces du masque. Même si le masque, lorsqu'il représente un visage, ne comporte qu'une face avant, la surface en est traitée, dans la plupart des cas, comme un plan architectural et non comme une surface plane. Le relief est habilement utilisé pour exploiter des thèmes formels et pour les

conduire jusqu'à leur aboutissement logique, tandis que la principale surface sculptée peut elle-même être brisée en une série de formes architecturales comprenant chacune plusieurs surfaces.

C'est cependant dans le cas des masques de tête (que l'on porte horizontalement sur la tête) que l'espace à trois dimensions peut être pleinement utilisé. Nous avons déjà décrit succinctement le célèbre masque bambara, le *Tyi-wara*; on trouve d'autres exemples du même type parmi les masques de tête baoulé, senoufo (Côte-d'Ivoire) et ijo (Nigeria du Sud). Ils représentent, pour les premiers, des esprits de buffles, et pour les autres, des esprits des eaux. Au cours de la danse, le porteur du masque le présente aux spectateurs (selon la place que celui-ci occupe) sous différents angles, ce qui donne, pour chaque position, un effet visuel différent. En effet, l'aspect du masque, vu de face, est entièrement différent de celui qu'il présente quand il est vu de côté et l'on s'aperçoit, lorsque le danseur baisse la tête, que le cimier est également conçu d'une façon différente. On pourrait illustrer ce propos de façon pratique en prenant pour exemple un masque où le museau et les dents de la créature mythique sont perçus comme la partie la plus importante quand on le voit de face, les oreilles et les cornes quand on le voit de côté, les dents et le museau disparaissant complètement quand on le voit

d'en haut, pour laisser le spectateur ne plus apercevoir que des formes géométriques construites autour des traits de la face.

Un des exemples les plus remarquables de la sculpture africaine associe les caractéristiques des deux formes de masques — le masque de visage et le masque de tête — dans l'utilisation d'un espace à trois dimensions. Il s'agit des masques gélédé des Yorouba (Nigeria du Sud) qui, dans la plupart des cas, recouvrent à la fois le visage et la tête. Le visage du masque peut ainsi offrir une représentation stylisée (ou naturaliste) du visage humain, tandis que la tête et la couronne peuvent comporter des personnages sculptés en relief et représentés dans des activités diverses : il peut s'agir aussi bien de léopards que de guerriers, de chevaux, de souverains assis sur leur trône, etc. Cette partie du masque comprend généralement un certain nombre d'éléments sculptés avec beaucoup de détails et qui peuvent représenter des scènes très compliquées. Dans certaines versions récentes de masques gélédé, on trouve même des automobiles et des avions ! Les cimiers des masques de tête senoufo, qui comportent différentes images d'animaux ou de dieux sculptés sur un panneau de bois évidé entourant une tête d'antilope, sont également très élaborés.

Le génie plastique du sculpteur africain se manifeste souvent dans les motifs décoratifs qui ornent les parties principales du masque. Le plus

souvent, une fois celles-ci sculptées, le masque est orné de motifs décoratifs qui peuvent aller de la touche la plus simple et la plus subtile à un baroque extrême. Dans bien des cas, les motifs ornementaux entourent et enserrent les parties principales du masque, ou bien sont concentrés dans une zone particulière, comme les cornes dans les images d'animaux, les cheveux ou la barbe dans celles qui s'inspirent du visage humain. On peut même dire que c'est dans ces ajouts ornementaux que le sculpteur africain cherche le plus à flatter l'œil du spectateur. Les motifs ornementaux qu'il utilise le plus souvent consistent en formes géométriques ou en petits motifs répétés un certain nombre de fois, et parfois en thèmes distincts et nouveaux qui viennent s'ajouter à la sculpture originelle. Dans ce dernier cas, un visage humain pourra, par exemple, être surmonté d'un oiseau ou de tout autre élément étranger ajouté à titre purement décoratif.

Bien que les masques africains présentent de nombreux caractères communs, certains éléments stylistiques sont propres à certaines régions ou à certains groupes de tribus. Certes, ce serait en fin de compte une erreur, comme nous l'avons déjà signalé, que d'imaginer que les lignes de démarcation entre les tribus constituent des frontières infranchissables, mais il serait très intéressant de distinguer les orientations particulières qu'ont prises les styles de

chacun des groupes ou sous-groupes que l'on peut identifier. Ce qui rend cette distinction possible, c'est qu'en dépit de différences sensibles d'inspiration, l'ensemble des traditions stylistiques d'un groupe de tribus donné se manifeste souvent par des traits parfaitement reconnaissables, règle qui comporte bien entendu quelques exceptions notables.

C'est parmi les masques baoulé, de la Côte-d'Ivoire, que l'on trouve l'un des exemples les plus remarquables de la perfection stylistique atteinte dans ce domaine. Ces masques se répartissent, en gros, en deux catégories. En général, les masques de visage baoulé reproduisent des traits humains dans un style naturaliste plein de charme, qui associe à une stylisation subtile des traits une sorte de douceur et même de mélancolie. Les proportions naturelles des diverses parties du visage sont respectées et chacun des éléments les plus importants — yeux, nez et bouche — en est fidèlement reproduit. La réussite stylistique qui caractérise les masques baoulé tient essentiellement à la manière dont y est traité le visage, qui constitue généralement une surface légèrement arrondie en forme de cœur. Les pommettes sont supprimées pour augmenter encore l'effet d'amincissement des courbes de l'ovale brisé, au centre, par la ligne du nez. Pour s'équilibrer avec l'harmonie des lignes qui entourent le bas du visage, les lèvres y apparaissent comme un point central à peine

marqué. Elles sont, ce qui est caractéristique, proportionnellement plus petites que le reste du visage par rapport à ce qu'elles seraient en réalité, et elles font une sorte de moue qui accentue la convergence des lignes allongées partant des sourcils pour entourer la partie extérieure du visage. Vu de côté, le masque donne surtout une impression de courbes légèrement arrondies, partant d'un front fuyant qui paraît reposer sur une double ligne convexe formée par le nez et la partie supérieure du bas du visage. Les masques sont généralement surmontés de figurines décoratives ou de représentations d'animaux, ou encore de simples motifs ornementaux ajoutés sur la face externe du masque, en travers de la tête. L'abondance de ces éléments décoratifs et leur jeu réciproque permettent à chaque sculpteur d'affirmer avec force sa personnalité et son tempérament.

Le style naturaliste des masques de visage baoulé, en même temps que la forme de cœur donnée à leur face interne, est un trait courant dans certains masques ibo et ibibio (Nigeria) ainsi que dans ceux de certains groupes d'Afrique centrale, notamment les Fang, les Bapounou et les Baloumbo. Cependant, le style de ces sculptures diffère profondément de celui des Baoulé, en ceci que les masques baoulé sont généralement monochromes (en bois noirci), tandis que ceux qui proviennent de ces régions présentent une différence très nette entre la

surface du visage et celle de la tête, différence obtenue par une application de kaolin sur la partie représentant le visage. Cette partie est également plus ronde et plus pleine, et elle se présente sous la forme d'un cercle plutôt que sous celle de l'ovale qui caractérise les masques baoulé. Cet effet est encore accentué par la diminution de la surface du front, ainsi que par les proportions naturelles données aux lèvres et au nez, et par le retrait du menton qui est situé au point le plus bas des courbes partant des sourcils. Ces masques représentent généralement des divinités féminines, ou tout simplement des femmes, et sont souvent surmontés d'un cimier épais où l'on retrouve la forme des coiffures en usage dans ce groupe.

C'est dans certains masques bakwélé — dont un des exemplaires les plus remarquables est exposé au British Museum — que l'on trouve la forme la plus achevée du masque en forme de cœur. Dans ce cas, on ne s'est guère efforcé de donner une représentation naturaliste du visage humain. Le masque se présente sous la forme d'un cœur parfait, inscrit dans un plus grand ovale et brisé au milieu par un triangle long et étroit. L'effet obtenu est encore accusé par une opposition délibérée entre le creux en forme de cœur qui constitue la plus grande partie du visage et la surface légèrement concave de l'ovale extérieur. Les lèvres ne sont représentées que par une ligne courbe située en bas du cœur.

Certains masques pangwé, provenant du Gabon, présentent de façon plus frappante encore et plus prononcée une stylisation à partir du visage en forme de cœur. Ici, le visage est constitué par deux lobes ovales qui se rencontrent dans une dépression centrale située au point de jonction des sourcils, le nez étant représenté par une longue ligne droite qui descend au milieu du masque et sépare les deux lobes. L'effet produit par les contours fuyants qui sont ainsi formés est encore accentué par la couleur blanche dont est entièrement recouverte la surface du visage, tandis que la ligne qui trace le contour en forme de cœur, y compris la ligne du nez entre les deux lobes, est soulignée en noir. Si l'on ajoute que cette ligne est légèrement en relief, on comprend que l'effet obtenu soit d'une grande sobriété et d'une grande force.

La plupart des masques utilisés lors des représentations masquées ne recouvrent que le visage, mais on les complète par un tissu de raffia ou un morceau d'étoffe qui couvre le reste de la tête. En revanche, les masques-heaumes, qui couvrent tout le visage ou la tête, occupent un espace à trois dimensions. Comme ils doivent être assez grands pour couvrir entièrement la tête du danseur qui les porte, ils sont généralement assez massifs. Du fait de ces dimensions et parce qu'ils doivent rester intelligibles au spectateur quel que soit l'angle sous lequel il les voit, les masques-heaumes ne comportent générale-

ment pas d'abstractions plastiques du genre de celles qu'on trouve souvent dans les masques de visage. Ainsi le masque-heaume de type Ékoï (Sud-Est du Nigeria), qui est fréquemment du type Janus (à double face), s'offre souvent comme une représentation naturaliste du visage humain. S'efforçant de donner une impression de naturel, le sculpteur qui exécute ce genre de masque va généralement jusqu'à en recouvrir toute la surface avec du cuir d'antilope finement traité pour donner l'illusion de la peau humaine, et il utilise des cailloux ou des morceaux d'os pour représenter les yeux et les dents. Les masques-heaumes des Mendi de la Sierra Leone (utilisés dans les danses du Bundu) sont conçus d'une façon tout à fait différente : le masque a la forme d'un large cône s'amincissant vers le haut pour constituer la représentation très recherchée d'une tête. La surface du visage s'inscrit souvent dans l'étroite partie avant du masque qui est surmontée d'un large front allant en s'amincissant, ce qui souligne l'importance de la tête dont la masse surmonte l'ensemble. Des motifs ornementaux habilement exécutés, qui constituent parfois des bandes entières, couvrent toute la surface du masque et servent à mettre en évidence l'effet produit par son volume massif.

Dans le domaine de la plastique, l'audace de certains masques africains est difficile à surpasser. On trouve dans un masque bachama, originaire du Cameroun, qui est aujourd'hui au

musée Reitberg à Zurich, un remarquable exemple d'une conception architecturale de l'espace. Dans cette sculpture, qui représente de façon très stylisée un visage humain, les pommettes sont devenues des structures coniques qui font saillie et dont la partie supérieure, légèrement arrondie, sert de support aux yeux qui s'inscrivent dans un plan horizontal, tandis que, sous les sourcils, les orbites sont transformées en surfaces verticales allongées, dominant les yeux comme la partie supérieure d'une coquille d'huître dans laquelle ils reposeraient. Ce traitement remarquablement audacieux des surfaces (c'est sous l'influence directe de ce genre de style que s'est développé le mouvement cubiste) serait inconcevable en l'absence de conceptions plastiques très évoluées. L'art du sculpteur se révèle, en un ensemble dynamique, par sa maîtrise totale des facteurs spatiaux et plastiques. En un sens, l'effet obtenu consiste à isoler le masque dans un continuum spatio-temporel qui lui est propre, car il apparaît comme un instant d'éternité pétrifié, mais les mouvements de la danse devront lui prêter une nouvelle vie et le plonger dans le rythme de l'existence humaine. Quand le porteur du masque danse, c'est cet instant d'éternité pétrifié par le sculpteur qui se met en mouvement au rythme de la musique, stimulant les émotions des spectateurs par le rythme plastique propre à la sculpture dans son espace séparé et par le rythme plus large des mouve-

ments de la danse dans l'espace commun occupé par le masque et son spectateur. Lorsque ces divers éléments viennent s'ajouter à l'impact émotionnel provoqué par la signification socio-culturelle de la danse rituelle, il se crée une atmosphère de participation intense qui aboutit, en fin de compte, à une catharsis produite par l'effet combiné des stimulants plastiques, rythmiques et émotionnels, et par la participation affective.

Il faut aussi souligner un aspect important de la sculpture de masques : c'est l'habileté avec laquelle la peinture est utilisée pour mettre en valeur certains éléments d'ordre plastique, ce qui contribue à en accentuer l'effet. Le masque ne devant pas être regardé au repos, il est généralement conçu de façon que ses principaux éléments ressortent même lorsqu'il est en mouvement. Les couleurs dont il est peint servent souvent à accuser l'effet de profondeur qu'il donne et à accentuer l'impression plastique générale provoquée par les mouvements de la danse à laquelle se livre celui qui le porte. Lorsque le porteur du masque danse au rythme de la musique et court de long en large dans le champ visuel du spectateur, celui-ci a l'impression, par l'effet des taches de couleur du costume et des traces de peinture que porte le masque, de voir une sculpture se mouvoir et dérouler en même temps des rubans de couleurs et de formes. La symétrie ou la dissymétrie des

formes sculptées sur la surface du masque est également accentuée par la peinture ou par tout autre procédé de coloration, soit pour briser la surface architecturale, soit pour ajouter à la décoration sculptée un élément ornemental. L'artiste utilise aussi très adroitement des perles, du corail, des fragments de porcelaine ou de verre pour décorer le masque. Aucun matériau n'est trop modeste pour servir à cette fin, à condition qu'il produise un effet agréable à l'œil.

Le plus frappant, quand on considère l'ensemble des masques africains, c'est le dynamisme et l'imagination avec lesquels l'artiste utilise des éléments abstraits et rythmiques pour réaliser des effets plastiques. Ces masques offrent un des plus intéressants témoignages de la connaissance approfondie des formes qui est le propre de l'artiste et bien qu'ils n'aient pas, comme nous l'avons vu, pour objet essentiel de produire un effet esthétique en tant que tel, ils y parviennent, en même temps qu'ils atteignent leur but qui est d'émouvoir le spectateur par d'autres moyens que la création de formes simplement attrayantes. Avant tout, le masque est un signe, un symbole, et l'artiste doit donc faire passer ses préoccupations esthétiques après son respect pour le rôle rituel que le masque est supposé jouer. Et pourtant, c'est bien cette dernière préoccupation qui donne à l'artiste la liberté presque absolue dont il dispose à l'égard des solutions esthétiques auxquelles il aura

recours. Par un étrange paradoxe, c'est précisément parce qu'il fait passer la fonction que doit remplir le masque avant ses propres préoccupations esthétiques que l'artiste parvient à une liberté complète dans sa manière de traiter les formes. C'est que l'objet de son travail consiste très souvent à suggérer des formes immatérielles et non à copier directement la nature. Dans ces œuvres, le fond et la forme sont étroitement liés dans un tout organique, tout en restant indépendants l'un de l'autre, si on les considère sous un angle strictement didactique. La forme est une fenêtre ouverte sur le contenu, dans la mesure où elle suggère la présence de ce contenu spirituel en offrant à l'imagination un creuset matériel où s'épanouir, mais la forme n'est jamais réellement organisée de façon à offrir une représentation directe du contenu. Comme le nom d'une personne, la forme extérieure du masque *représente* de façon abstraite, et les techniques plastiques qui sont employées à cet effet apparaissent donc comme des moyens mis au service d'une fin et non comme une fin en soi. C'est pourquoi il est possible d'utiliser simultanément un ensemble de différents styles, sans exclusive, pour parvenir à une fin identique qui est de suggérer, par l'intermédiaire du masque, la présence d'une réalité spirituelle supérieure.

Sculptures décoratives.

L'art de la décoration, dont nous avons parlé à propos des masques sculptés, se manifeste de façon plus évidente encore dans les objets purement décoratifs à usage domestique. Il s'agit ici d'objets qui, tout entiers, doivent être plaisants à voir ou amusants, et il suffit même parfois qu'ils retiennent l'attention. Beaucoup de petits objets mobiliers sont ainsi ornés d'éléments décoratifs qui vont des formes géométriques abstraites aux personnages ou à d'autres ajouts ornementaux, parfois grandeur nature. Ces motifs se rencontrent aussi bien sur des trônes que sur des appuis-tête, des battants de portes, des poteaux, des récipients en bois, etc. Il est rare qu'on laisse nue une surface qui pourrait être ornée de motifs sculptés. Un des exemples les plus frappants, dans ce domaine, nous est donné par les montants de portes, tels qu'ils sont traités dans l'architecture de la plus grande partie de l'Afrique. Chez les Yorouba, par exemple, l'ornementation des montants de portes et des poteaux de bois a été poussée très loin et peut prendre la forme d'un cavalier sur sa monture ou d'un personnage que l'on représente soit debout, soit agenouillé, dans un style qui ne peut mieux être défini que comme une abstraction naturaliste. Très souvent, le personnage lui-même est traité dans un style naturaliste tandis

que l'on donne une représentation abstraite de la nature profonde de certains de ses attributs essentiels et de leur relation avec l'ensemble. C'est ainsi que l'image d'un personnage à cheval pourra avoir des proportions réalistes tandis que le cheval lui-même sera représenté à une échelle plus réduite, sans que d'ailleurs aucune de ses caractéristiques lui soit retirée. Là encore, la peinture, habilement utilisée, soulignera souvent l'effet souhaité et le mélange des formes géométriques abstraites et des formes naturelles créera un équilibre plastique attrayant. Les représentations d'hommes et d'animaux sont parmi les motifs que l'on rencontre le plus souvent.

Les sculptures décoratives sur les battants de portes ou sur des panneaux de bois présentent un intérêt particulier, d'autant qu'il ne faut pas oublier que la peinture sur toile ou sur soie n'a jamais été pratiquée en Afrique, contrairement à ce qui s'est produit en Europe occidentale et en Extrême-Orient. Les ornements sculptés sur panneaux de bois sont donc souvent l'équivalent de la peinture telle qu'elle est pratiquée dans d'autres sociétés. Il est intéressant de noter que les artistes n'ont jamais éprouvé la nécessité de tenir compte de la perspective et que la surface sculptée est traitée comme un espace à deux dimensions, sans aucune tentative pour créer, par la perspective, l'illusion de la troisième. Il arrive souvent que le panneau raconte une histoire à la manière des bandes dessinées, les

scènes se succédant sur des lignes horizontales placées à la suite les unes des autres. En commençant par le haut, le sculpteur pourra, par exemple, représenter un groupe de guerriers prenant congé du roi, scène qui sera suivie d'une autre représentant la préparation de la bataille, puis on verra les guerriers se dirigeant à cheval vers leur destination, puis une scène de bataille, puis le retour triomphal des guerriers ramenant du butin et des prisonniers qu'ils présentent au roi puis, en conclusion, une scène de réjouissances populaires. La manière dont l'espace est traité dans ces sculptures est souvent intéressante, car elle traduit une conception parfaitement abstraite de l'espace et du temps. Du point de vue temporel, les moments sont représentés successivement, mais l'espace est linéaire et traité sur un plan unique, les deux éléments se combinant pour donner une seule représentation de l'histoire relatée.

Sculptures sur bois.

Comme les masques, la plupart des objets sculptés africains sont en bois. L'ivoire est parfois utilisé, ainsi que certaines pierres, mais ce dernier matériau est le moins courant. Presque toujours, dans ce cas, c'est une pierre tendre qui aura été employée, connue sous le nom de pierre de savon (stéatite), qui présente

certaines similitudes avec le bois. Les pierres plus dures, comme le quartz et le granit, se rencontrent également, mais très rarement, notamment dans la région d'Ifé, dans l'ouest du Nigeria.

Si l'on veut comprendre les caractères stylistiques de la sculpture africaine, il faut d'abord voir quel usage en font les peuples d'Afrique. Comme pour les masques, il faut souligner d'emblée qu'il ne s'agit pas d'objets conçus à des fins esthétiques et pour être présentés en tant que tels. La plupart des sculptures africaines sont des objets magiques ou des représentations symboliques d'ancêtres ou de dieux, et ils ont donc pour fin essentielle de remplir la fonction qui leur est assignée. Il apparaît souvent à l'évidence que le sculpteur se préoccupe avant tout d'adapter son style à cette fonction, tout en se conformant aux traditions artistiques dont il est l'héritier. Il ne cherchera presque jamais à reproduire des traits naturels ni à créer une œuvre réaliste. On ne trouve donc que rarement des statues grandeur nature ou même des statues qui, petites, respectent les proportions d'êtres vivants réels. Il n'est pas douteux que c'est la nécessité pour le sculpteur d'accorder la priorité à la finalité de son œuvre qui est un facteur déterminant du style de la plupart des sculptures africaines et non pas un souci d'esthétique qui s'impose *a priori*. Cela ne signifie pas que l'artiste s'abstient de toute recherche de perfec-

tion et d'harmonie (ou de discordance délibérée) dans le domaine plastique. Au contraire, du fait qu'il ne peut, dans la plupart des cas, bénéficier de l'avantage de voir son œuvre acceptée parce qu'elle ressemblerait à des modèles naturels, le sculpteur africain est obligé de mettre surtout l'accent sur sa perfection plastique par opposition au réalisme. Il ne fait aucun doute que certaines des sculptures africaines les plus remarquables témoignent du rôle important que joue la conception non-réaliste dans la recherche d'une harmonie plastique. En même temps, être délivré de l'obligation de copier directement les manifestations extérieures de la nature signifie pour le sculpteur africain, dans le contexte traditionnel où il se trouve, qu'il doit se préoccuper d'abord des moyens qui permettront à son œuvre d'atteindre une perfection plastique, et c'est ce qui est à l'origine de l'extraordinaire qualité artistique que l'on trouve si souvent. C'est précisément parce que le sculpteur n'a pas conçu son œuvre exclusivement en vue de créer des formes agréables à l'œil que ses sculptures parviennent à être aussi saisissantes, ce qui peut paraître paradoxal à un Occidental.

La signification qu'il faut attacher à l'usage qui est fait de la sculpture en Afrique a suscité maintes controverses. Certains auteurs ont voulu définir la sculpture, dans le contexte africain, comme une activité strictement utilitaire, tandis que d'autres la voient tout entière

soumise aux impératifs magiques et religieux. En réalité, les choses sont beaucoup plus complexes que ne le laisse entendre l'une ou l'autre de ces généralisations. Il est en effet évident que l'élément utilitaire comme les impératifs magiques et religieux sont des éléments constitutifs de la sculpture africaine, considérée dans son ensemble.

Parmi les types de sculpture les plus connus figurent les statuettes commémoratives d'ancêtres et les statuettes rituelles de dieux qui sont placées sur des reliquaires et représentent des divinités ou des fidèles des dieux auxquels ces reliquaires sont consacrés. Ces statuettes ont avant tout une fonction religieuse; aussi les principaux attributs du dieu ou de l'ancêtre sont-ils essentiellement représentés sous forme de symboles ou d'emblèmes. La fonction magico-religieuse est ici un facteur fondamental, comme elle l'est également pour d'autres objets sculptés à des fins religieuses. Ces sculptures sont avant tout des « objets doués de pouvoir » et leur efficacité dans le domaine religieux dépend tout autant de l'adresse du sculpteur que des rites auxquels elles sont associées. Une œuvre exécutée avec maladresse ou qui s'écarterait par trop des canons traditionnels du style particulier à la tribu ou au groupe de tribus où elle est créée ne sera pas admise puisqu'elle ne correspondra pas à ce que, normalement, on en attend. La sculpture, avec ses caractéristiques,

est donc très étroitement liée à tout le contexte socioculturel dont elle émane du point de vue tant de l'inspiration que de l'effet qu'elle produit sur les spectateurs. C'est pourquoi on courrait à un échec certain si l'on tentait d'encourager la production commerciale d'œuvres d'art de ce genre en croyant pouvoir leur conserver simplement les apparences extérieures que leur confère le style qui leur est propre. Les caractéristiques stylistiques de la sculpture sacrée et les réponses techniques que ces caractéristiques apportent à des problèmes et à des préoccupations purement artistiques ne sont que les éléments d'un vaste ensemble qui englobe un système de croyances dépassant l'artiste en tant qu'individu. A cet égard, on peut aller jusqu'à faire remarquer que ce genre de sculpture est l'œuvre collective d'une civilisation tout entière et que le rôle de l'artiste est celui d'un intermédiaire chargé de concrétiser la vision et les croyances collectives. Dans ce contexte, l'originalité et l'habileté personnelle du sculpteur s'expriment par son aptitude à rendre à la perfection les traits « magiques » de la statue qu'il doit exécuter, et par un mélange harmonieux de perfection artistique et d'ornementation.

Ces traits fondamentaux ne caractérisent pas seulement les statues réalisées à des fins purement religieuses, mais aussi celles qui sont associées à des coutumes sociales ou culturelles. Un exemple frappant nous en est donné par les

poupées jumelles (*ibebi*) que l'on sculpte chez les Yorouba du Nigeria en l'honneur des jumeaux, et par les poupées *akua ba* des Ashanti du Ghana. Les poupées *ibebi* des Yorouba sont utilisées comme des sortes de substituts de jumeaux réels et vivants, nés dans une famille. Elles servent à « fixer » l'esprit des jumeaux à un niveau spirituel et si l'un d'eux vient à mourir lorsqu'il est encore enfant, la poupée qui le représente est « élevée » avec le jumeau survivant et reçoit de la nourriture et des vêtements à la place du mort. Les poupées *ibebi* sont employées dans les rites consacrés à la divinité qui préside à la naissance des jumeaux et jouent également un rôle purement sociopsychologique qui consiste à fournir un « substitut » aux jumeaux. Ces statuettes sont sculptées de façon tout à fait caractéristique, sans aucune ressemblance avec les jumeaux réels, puisque le sculpteur ne cherche jamais à prendre ceux-ci comme modèles. En revanche, il s'efforce de rester fidèle aux formes traditionnelles données chez les Yorouba aux statuettes *ibebi*, qui sont elles-mêmes l'aboutissement d'un processus qui a conduit la collectivité à admettre une représentation idéale d'enfants jumeaux. Par conséquent, dans tout le pays des Yorouba, ces caractéristiques permettent de reconnaître immédiatement une statuette *ibebi*, et pourtant l'artiste dispose d'une certaine liberté pour exprimer à la fois son art et sa personnalité par la diversité des

ornements ainsi que par le degré de perfection qu'il atteint par rapport au modèle traditionnel. Les poupées *akua ba* des Ashanti, dont la fonction rituelle est encore plus mince que celle des poupées *ibeji*, traduisent la même fidélité par rapport au modèle conventionnel. Elles se présentent sous la forme d'une tête constituée par un disque plat, surmontant un corps en forme de cylindre étroit, traversé horizontalement par des bras en saillie. Toutes les poupées *akua ba*, qui sont faites pour servir de jouet aux petites filles, sont des variations de ce modèle et elles sont censées incarner l'idée que se font les Ashanti de la beauté idéale. Là encore, le contexte stylistique fondamental dans lequel travaille l'artiste provient d'un héritage socio-culturel dont il lui est impossible de se séparer arbitrairement. C'est précisément ce sentiment de continuité par rapport à un héritage commun qui détermine la technique du sculpteur, et non le désir de reproduire machinalement les traits stylistiques d'œuvres antérieures. C'est là un point essentiel, car il faut bien comprendre que le sculpteur ne se contente pas de reproduire en détail les formes que la tradition impose à ces statuettes, mais qu'il utilise le modèle traditionnellement admis comme une source d'inspiration à partir de laquelle sa créativité peut s'épanouir. Les copies exécutées machinalement à des fins purement commerciales et pour la satisfaction du touriste sont sans vie et stériles

du point de vue artistique, tandis que les œuvres qui prennent racine dans le respect des traditions socioculturelles dont nous venons de parler restent d'une exécution aussi vigoureuse que les œuvres d'art du passé.

Même lorsque la sculpture a pour objet de conserver le souvenir de personnages qui ont joué un rôle marquant dans la société — de rois, par exemple — comme les statues commémoratives des rois Bakouba, les traits stylistiques de ces œuvres sont tous déterminés par les modèles traditionnels du genre. Invariablement, le roi est représenté assis, et chaque roi est identifié non par les traits de son visage, qui sont toujours à peu près identiques, mais par les attributs qu'il porte et qui caractérisent son règne. C'est ainsi que le roi Shamba Bolongongo est représenté assis devant un damier africain, tenant à la main un couteau (symbole de paix). Il est donc caractérisé, d'une part, par l'évocation de son jeu favori et, d'autre part, par celle de la paix apportée par son règne, qui s'est prolongée si longtemps que les armes ont alors été remplacées par des couteaux employés seulement pour la chasse et les travaux domestiques. La personnalité de chaque roi est ainsi évoquée sans que le sculpteur ait à en représenter les traits comme signes distinctifs, tandis que la continuité de la royauté est soulignée par la similitude fondamentale de toutes les statues.

Bien que reposant sur des traditions artis-

tiques très semblables, les statues sont très différentes des masques, et ce, pour un certain nombre de raisons. La première est que le masque ne reproduit que le visage ou tout au plus la tête, tandis que la statue est souvent censée représenter différentes parties du corps, y compris le torse. La technique employée pour représenter ou refléter les attributs essentiels du personnage grâce à une « sténographie symbolique » est donc nécessairement différente. Le masque fait partie d'un costume qui forme un tout significatif, tandis que la statue est un tout en elle-même. On peut dire que les statues obéissent, quant à leur création, à des lois entièrement différentes à bien des égards, pour la simple raison qu'elles occupent dans l'espace un volume important, contrairement aux masques de visage qui s'inscrivent en quelque sorte dans un demi-volume, l'autre moitié de l'espace étant occupée par le morceau de raffia ou d'étoffe du costume qui enveloppe la tête. Par conséquent, pour la statue, les volumes et les surfaces doivent être traités dans un espace complet, tandis que les masques n'occupent qu'un plan vertical.

Si l'on veut mieux saisir ces différences, il est tout à fait instructif d'examiner certaines œuvres dans lesquelles la sculpture apparaît comme un élément ajouté au masque de visage, comme c'est le cas des masques de visage surmontés d'ornements sculptés représentant des person-

nages ou des animaux. Le contraste entre les styles est frappant. Le masque de visage est exclusivement conçu dans un plan horizontal et dénote une nette tendance à l'abstraction, tandis que les ornements sculptés qui le surmontent frappent immédiatement le spectateur par leur caractère moins abstrait, bien qu'ils ne soient jamais vraiment traités de façon réaliste, sauf lorsqu'il s'agit de représentations d'animaux ou d'oiseaux. On pourrait dire qu'ici la sculpture symbolise l'objet représenté par l'ornement d'une façon plus concrète qu'elle ne le fait dans le masque, qui n'est qu'un des éléments d'un costume conçu pour suggérer la présence du surnaturel lorsque celui qui le porte participe à la cérémonie rituelle pour laquelle le masque a été créé. Bref, nous pourrions dire que le masque suggère tandis que la statue est un substitut physique de ce qu'elle représente, ce qui oblige à traiter les thèmes de façons radicalement différentes dans les deux cas. Dans la statue, la symbolisation est souvent obtenue par des caractères attributifs, tandis que le masque de visage doit réaliser sa « sténographie symbolique » par sa forme même.

Tout cela explique la différence constatée dans la manière de traiter le visage, même lorsque la statue représente une tête, comme c'est le cas de l'*Obom*, c'est-à-dire de la partie qui recouvre la tête dans le costume des Ékoï du Nigeria, et qui consiste essentiellement en une

image anthropomorphe de tête humaine que porte sur le front, comme une couronne, le porteur de masque. Mais les masques de tête qui s'inspirent des formes de buffles ou de poissons révèlent une tendance à la stylisation abstraite de la forme parce qu'il s'agit là de masques de visage qui s'inscrivent dans un plan horizontal et non plus vertical. Cela est particulièrement frappant dans les masques de tête senoufo, de la Côte-d'Ivoire, qui sont souvent des représentations stylisées de crocodiles ou de buffles et qui comportent une opposition thématique entre, d'une part, les courbes fuselées de la surface consacrée au visage et aux cornes et, d'autre part, la saillie anguleuse et les arêtes vives des dents et des mâchoires. Admirable exemple de la liberté d'abstraction à laquelle aboutit cette manière de traiter de tels thèmes, on peut voir au musée d'Abidjan un masque senoufo dont la construction stupéfiante suggère le mouvement grâce aux courbes élancées qui, sur le plan horizontal, constituent le visage, tandis que l'ensemble volumétrique, abondamment décoré de plusieurs paires de cornes qui brisent ce mouvement vers l'avant, donne en même temps une forte impression de stabilité. Les masques qui s'inspirent du requin, que l'on trouve chez les Kalabari et les autres populations Ijo, dans le delta du Niger, dénotent une tendance encore plus intéressante à l'abstraction des formes physiques par une exagération des lignes

fuyantes. Dans leur cas, le traitement des volumes joue au profit de formes stylisées s'inscrivant sur un plan horizontal.

Un exemple frappant d'abstraction totale dans une sculpture en plan horizontal est le masque *kanaga* des Dogon, au Mali, qui, pour l'essentiel, se compose d'un élément vertical plat situé au centre, traversé par deux pièces plates horizontales en haut et en bas, ce que l'on a parfois considéré comme une stylisation très poussée du corps humain. Le masque *kanaga* a en réalité plusieurs significations qui se situent à des niveaux différents, selon que le spectateur est plus ou moins initié. Une de ces significations, la plus importante peut-être, serait qu'il représente l'*Amma*, l'Être suprême, montrant le ciel et la terre de ses mains et de ses pieds. De même, une sculpture plate de forme verticale, mais plus haute, appelée *sirige*, qui est un masque dogon du même type, représenterait la maison habitée par les quatre-vingts premiers ancêtres de l'homme. Cependant, il semble bien qu'il faille plutôt envisager les *kanaga* et les *sirige* comme des abstractions symboliques et non comme des sculptures conçues pour occuper dans l'espace un volume donné.

Ce qui est significatif dans la sculpture africaine en général, c'est que la statuette d'un personnage divin ou d'un animal n'est généralement pas censée donner une représentation visuelle de l'objet original, mais qu'elle en est

plutôt un substitut ou une sorte d'évocation magique. C'est pourquoi l'accent est mis sur la symbolisation des principaux caractères et beaucoup moins sur une représentation de la réalité. C'est ce qui explique l'existence d'un certain nombre de thèmes récurrents, tels que la mise en évidence des organes sexuels symbolisant la fertilité ou les représentations de mères allaitant un enfant. Dans les représentations anthropomorphes, la tête est souvent disproportionnée par rapport au reste du corps. Souvent aussi, lorsqu'il s'agit de deux personnages de rang social inégal, cette inégalité dans le statut social se traduit par une différence très nette de taille. Lorsqu'on représente un roi en compagnie d'un de ses serviteurs, le roi est généralement beaucoup plus grand que l'autre personnage. C'est là un trait fréquent des sculptures Yorouba, l'exemple typique étant celui des cavaliers sur leurs montures, où les têtes des hommes sont disproportionnées par rapport au torse et aux membres inférieurs, et les chevaux encore rapetissés par rapport aux proportions de l'ensemble.

La façon dont la sculpture africaine traite les volumes tient aussi au fait que le sculpteur travaille le plus souvent en taillant directement la statue dans un morceau de bois, ce qui tend à imposer une continuité entre les différents plans volumétriques. Ajoutons à cela qu'il arrive très rarement qu'on essaie de représenter un person-

nage en mouvement ou se livrant à une activité physique qui pourrait détourner l'attention de l'équilibre volumétrique de la statue. L'élimination de toute tension dans l'attitude corporelle permet de s'assurer que rien ne viendra troubler l'harmonie plastique générale des structures.

La manière dont sont traités, dans la sculpture, les emblèmes et les symboles liés à la représentation des dieux et des ancêtres est un témoignage intéressant de l'extraordinaire liberté que l'artiste africain réussit à préserver tout en observant des conventions strictement définies. Certaines statuettes consacrées chez les Yoruba au culte de la divinité du tonnerre, Shango, montrent à la perfection que le développement des thèmes symboliques constitue une part importante de l'objet représenté. Souvent, sur les autels de Shango, les statues représentent des personnages dont on peut voir qu'ils sont des prêtres ou des fidèles du dieu parce qu'ils portent à la main les deux objets symboliques de son culte : la hache à double tranchant (*oshe*) et laalebasse-sonnette (*sere*). Par une évolution thématique parallèle, le prêtre ou le fidèle peut même être représenté comme une partie de la hache à double tranchant, son tronc constituant le manche et sa tête se trouvant au centre du fer et de la hache ! Ainsi, par un étonnant renversement de la métaphore, le symbole a été poussé jusqu'à son aboutissement logique en incorporant ce qu'il servait à

l'origine à identifier dans ce qu'on pourrait appeler l'incarnation d'une idée pure. Le symbole ne sert donc pas seulement à identifier, mais il peut aussi incarner l'objet sculpté et même s'y incarner, dans une symbiose parfaite que lui permet son rôle en tant qu'abstraction. Si nous réfléchissons à la forme prise par cette évolution, nous sommes en mesure de comprendre que, dans le contexte de l'Afrique traditionnelle, toute sculpture appartient au domaine de l'abstraction, non pas tant comme une réponse à des problèmes d'ordre purement plastique (dans le sens où, par exemple, on peut dire de la sculpture cubiste qu'elle est abstraite), mais parce que la statue elle-même tire son origine d'une abstraction et n'est que la manifestation concrète d'une essence pensée. C'est là un trait commun à presque toute la sculpture africaine.

C'est ainsi que les *tyi wara*, c'est-à-dire les sculptures destinées à être placées sur la tête des célébrants dans les cérémonies masquées des Bambara, expriment avant tout l'idée du mouvement et de la grâce de l'antilope et non pas la réalité même de l'animal, d'où la stylisation extrême à laquelle on a recours pour signifier et symboliser les attributs représentés. L'aboutissement logique d'une telle approche est, comme nous l'avons dit, l'apparition du symbole en tant que signe chargé de communiquer une idée ou une notion abstraite, comme c'est le cas, chez les

Dogon, pour les masques *kanaga* et *sirige* qui sont surmontés de sculptures symboliques abstraites, ou pour les fameux masques bobo qui sont surmontés d'un casque sculpté en plan vertical, sur lequel le jeu des dessins et des formes géométriques représente des symboles ésotériques dont la signification profonde n'est accessible qu'aux initiés.

On peut trouver une forme de symbolisme différente dans les attitudes des personnages sculptés, comme c'est le cas des statues de *nommo* chez les Dogon, dont on pense qu'elles ont été transportées de la région des Mandingues, en Guinée, jusqu'à l'emplacement qu'elles occupent aujourd'hui, c'est-à-dire sur les sommets des collines rocheuses situées entre Bandiagara et les monts Hombori, au Mali. On pense que le style des statues de *nommo* provient d'anciennes populations troglodytes connues sous le nom de Tellem, et ces statues représentent généralement un ancêtre, les mains levées, dans un geste rituel caractéristique.

Dans certains cas, l'abstraction symbolique se traduit dans la forme même de la sculpture, notamment dans celles qui, comme les masques, s'inscrivent dans des plans verticaux. C'est notamment le cas des poupées *akua ba* chez les Ashanti ou des statues *mbulu-ngulu* des Bakota au Gabon, qui, comme les poupées *akua ba*, se présentent sous la forme d'images plates de personnages dont la partie la plus importante est

la surface accordée au visage. Les images d'autel des Bakota se présentent comme de grands visages ovales montés sur une tige fine et courte, dont une mince couche de cuivre recouvre le bois, le tout étant surmonté d'un casque en forme de croissant qui comporte, de chaque côté, une pièce ovale qui paraît en couler. Le visage s'inscrit souvent dans une surface concave et certaines de ces statues sont à double face; on les appelle alors *mbulu-viti*.

D'une façon générale, on peut dire que les statues africaines, religieuses ou autres, procèdent d'un réalisme conceptuel et non d'un réalisme visuel. En d'autres termes, c'est un réalisme qui ne cherche pas à reproduire fidèlement les traits extérieurs, mais qui vise plutôt à produire un substitut acceptable de l'objet ou du personnage original, en l'identifiant au moyen de symboles et d'attributs. Dans ces conditions, la sculpture ne s'intéresse aux particularités physiques du modèle que dans la mesure où elles caractérisent des attributs qui lui sont propres, ce qui la distingue donc d'une représentation réaliste et complète de la présence physique du modèle, telle que chercherait à l'atteindre l'art traditionnel du portrait, par exemple.

Ce qu'il y a peut-être de plus étonnant dans la sculpture africaine dans ses rapports avec les objets rituels ou sacrés, c'est que la statue devient un objet doué de pouvoirs grâce à son intégration formelle; c'est en effet, autant la

perfection de la forme que le pouvoir du rite qui emprisonne dans la statuette les forces dont l'intervention sera requise. Le pouvoir de la statue, c'est-à-dire son aptitude à servir de véhicule aux forces surnaturelles, voilà ce qui pousse le sculpteur à rechercher la perfection. Comme les mots, les objets ont en fin de compte le pouvoir de transformer la vie. La forme a une vie et une force qui lui sont propres, et le dialogue de l'artiste avec la forme doit tenir compte de ce fait important s'il ne veut pas se nuire à lui-même ou provoquer l'intervention néfaste des forces auxquelles sa sculpture sert d'intermédiaire. Telle est sans doute l'origine de la fonction ésotérique attachée à certaines formes et c'est en tenant compte de cet objectif total de l'art que le sculpteur travaille. En dernier ressort, l'art est une prolongation de la vie parce qu'il est imprégné d'une vie qui lui est propre; la forme de l'objet fait par la main de l'homme devient un substitut du surnaturel ou de l'humain parce qu'elle porte une signification, exactement comme le nom d'une personne, et parce qu'elle capte et renferme une part de l'objet original grâce à une identité symbolique.

Statues en pierre.

Les statues en pierre, exécutées le plus souvent en stéatite, possèdent un style très proche des

statues de bois, ce qui tient sans doute à des similitudes entre les matériaux utilisés, du point de vue des procédés employés par le sculpteur. On a trouvé un grand nombre de statuettes en stéatite dans la région d'Ésie, dans l'ouest du Nigeria, ainsi que dans les régions de Kissi et de Sherbro, en Sierra Leone, où ces statuettes sont connues sous les noms de *pomdo* et de *nomori*. On a également trouvé chez les Bakongo du Zaïre de petites statuettes de pierre appelées *mintadi*. Cependant, bien que la technique utilisée pour sculpter ces statuettes soit analogue à celle qu'on utilise pour le bois, elles sont d'un style plus naturaliste que les sculptures sur bois des Bakongo.

Les sculptures sur de la pierre dure, comme le quartz ou le granit, présentent beaucoup plus de différences, du point de vue du style et de la technique, avec la sculpture sur bois. C'est peut-être à Ifé-Ifé, au Nigeria, qu'on en trouve les exemples les plus remarquables. C'est là, dans la capitale spirituelle des Yoruba, que l'on a découvert dans plusieurs tombes sacrées des objets rituels richement décorés ainsi que des représentations d'hommes et d'animaux d'une étonnante sensibilité. Par leur style et leur exécution, ces sculptures manifestent une remarquable maîtrise artistique, étant donné la difficulté que comporte le travail du matériau choisi. Un style sculptural encore plus remarquable est celui des fameuses statues de pierre découvertes

dans la région d'Ikom, près de la rivière Cross, au Nigeria. Sculptées dans un basalte dur, ces statues, dont on pense qu'elles ont été élevées à la mémoire d'anciens chefs de clans, ont été réalisées en sculptant des formes complexes sur la surface de blocs cylindriques. Les formes sculptées représentent généralement les traits du visage et un nombril proéminent, et les motifs décoratifs qui les entourent partent du visage et du tronc. L'artiste n'a pas essayé de représenter les membres ni même d'indiquer leur présence, et le personnage sculpté apparaît généralement comme un tronc sortant du sol. La tête, parfois, ne prolonge pas directement le tronc, et ces statues, puissamment suggestives, donnent une profonde impression de respect et de sérénité. Les statues en pierre d'Ikom sont peut-être les seuls exemples de statues grandeur nature que l'on puisse trouver en Afrique noire.

Sculptures en terre cuite.

Il semble bien que la terre cuite ait été un des matériaux utilisés le plus tôt et le plus couramment par les sculpteurs africains. Contrairement au bois, ces sculptures se sont bien conservées à travers les âges et on en a découvert des spécimens datant de plus de deux mille ans, notamment ceux qui proviennent de la civilisation Sao, dans la région du lac Tchad, et ceux

qui appartiennent à la culture Nok, dans le Nigeria central. Les terres cuites Nok, qui témoignent d'une grande maîtrise technique, sont parmi les sculptures en terre cuite les plus délicates qui existent en Afrique. Peut-être faut-il faire remarquer ici que la nature même des techniques auxquelles fait appel la sculpture en terre cuite influence le style du sculpteur et le conduit à être différent, par exemple, du style de la sculpture sur bois. Lorsque l'artiste sculpte sur bois, il utilise une méthode que l'on pourrait appeler « soustractive », puisqu'il parvient à la forme voulue en taillant la surface du bois dont il retire des copeaux jusqu'à ce que le bois prenne l'aspect qu'il veut lui donner. En revanche, la terre cuite, que l'on sculpte en modelant de l'argile humide et en la cuisant ensuite à une température élevée pour la durcir, exige une méthode qui consiste à obtenir la forme voulue par le modelage, grâce à de légères pressions des doigts. Il est donc intéressant de constater que, de ce fait, si dans la sculpture sur bois l'artiste tend à traiter des formes au niveau des volumes et des plans, la sculpture en terre cuite, en bronze ou en fer ne se prête pas au même genre de méthode stylistique. En ce qui les concerne, les formes sont traitées comme une surface unique dans laquelle aucune différence n'est faite entre les différents plans. Il semble que la terre cuite se prête surtout aux formes arrondies, et certaines sculptures Nok réalisées

dans ce matériau cherchent hardiment à explorer des formes fondamentales comme le cône, le cylindre ou la sphère dans la représentation de la tête humaine, en enfermant le flux des formes dans la configuration choisie. On suppose que les terres cuites Nok, qui relèvent d'une civilisation disparue depuis si longtemps qu'il est impossible de savoir qui étaient les créateurs de ce style, ont certaines affinités avec des œuvres plus tardives, en terre cuite et en bronze, qui ont été créées à Ifé-Ifé, le grand centre spirituel du pays des Yoruba. Mais le style Nok est unique en son genre, et plusieurs de ses caractéristiques méritent d'être relevées. Bien qu'elles reproduisent visiblement des formes humaines, on pourrait dire de leur style qu'il est plus expressionniste que naturaliste. Les yeux y sont souvent les traits du visage qui prennent le plus d'importance, et ils sont constitués par de larges demi-ovales concaves, placés symétriquement et en opposition à l'ensemble de la surface du visage. Dans d'autres sculptures, ce sont les lèvres qui jouent le rôle de trait dominant, en relief par opposition au reste du visage.

L'expressionnisme des sculptures Nok conduit tout droit au courant naturaliste qui s'est manifesté avec des terres cuites moins connues, celles qui proviennent de Krinjabo, en Côte-d'Ivoire inférieure. Mais c'est avec les célèbres têtes en terre cuite d'Ifé que le courant naturaliste a atteint son plein développement. On

pense que les terres cuites d'Ifé, comme les bronzes que l'on y trouve aussi, sont des images commémoratives des premiers hommes qui ont régné sur la cité, ainsi que de membres de la famille royale. D'un aspect remarquablement serein et vivant, ces terres cuites et ces bronzes sont si différents, par le style, de toutes les autres sculptures africaines qu'elles semblent constituer une énigme. Certains anthropologues, comme l'Allemand Frobenius, ont même été jusqu'à envisager la possibilité d'une influence grecque sur la sculpture d'Ifé. Cependant, cette hypothèse ne tient pas compte du fait que, même dans sa recherche d'un style naturaliste, la sculpture d'Ifé se distingue très nettement des styles de la sculpture non africaine et qu'elle possède sa personnalité propre. La différence entre le style d'Ifé et les autres styles traditionnels de l'Afrique s'explique peut-être par le fait que l'art d'Ifé s'est développé presque exclusivement sous un patronage royal et que la réalisation de portraits grandeur nature de personnages royaux semble bien avoir été une institution de cour, introduite puis perpétuée par les premières dynasties régnantes. Les statues sont pleines de vie, mais trahissent pourtant une sorte d'idéalisation des traits, qui tendent à la perfection.

Moulages en bronze.

Le bronze est apparu en Afrique après le fer, et la découverte du moulage en bronze a eu par conséquent plus d'influence sur la sculpture que sur la fabrication des outils et des armes, contrairement à ce qui s'est passé dans d'autres parties du monde. Dans les principaux centres africains où on le pratiquait, le moulage en bronze s'effectuait selon la méthode de la cire perdue, dans laquelle le modelage de base se fait sur un noyau d'argile sur lequel on applique ensuite un revêtement de cire où le sculpteur trace les détails plus fins du modelage. On applique ensuite sur la cire une deuxième couche d'argile épaisse de plusieurs centimètres et, quand elle est suffisamment durcie, le moule est chauffé de manière à faire fondre la cire, ce qui laisse un espace entre les deux couches d'argile. C'est dans cet espace que le bronze fondu est coulé à travers des trous ménagés au sommet du moule.

Les bronzes d'Ifé, comme les terres cuites, appartiennent à un art de cour et sont presque exclusivement consacrés à des effigies commémoratives des anciens rois et héros d'Ifé. La plupart des rois sont représentés portant un diadème orné au centre d'un emblème analogue à l'Uraeus égyptien. La plupart des têtes comportent de petits trous autour de la bouche et en

haut du front, probablement pour qu'y soient fixés de vrais cheveux. Certains visages sont recouverts de traits fins et verticaux, mais il est difficile de dire s'il s'agit là de la reproduction d'un tatouage facial en usage dans la famille royale ou si ces traits n'ont pas été conçus, à l'origine, à titre décoratif. Les têtes sont traitées de façon naturaliste en même temps qu'idéalisées et elles révèlent une tendance à reproduire, avec une sorte de perfection, les traits du visage, sans tenir compte des défauts qu'y ont inscrits l'âge ou les imperfections physiques. Lorsque les têtes sont surmontées d'un diadème ou d'une autre sorte de coiffure, cette partie est traitée avec un grand luxe de détails. Parmi les bronzes d'Ifé, on trouve un certain nombre de figurines dont les proportions sont rendues avec une extrême délicatesse; elles représentent généralement des membres de familles royales, comme c'est le cas du célèbre bronze représentant un roi d'Ifé, porteur de tous les insignes de sa royauté et dont la jambe droite s'enlace à la jambe gauche de son épouse, qui se tient à son côté (musée d'Ifé). Il existe aussi quelques remarquables exemplaires de sièges de cérémonie en bronze qui se caractérisent par une profusion de détails symboliques et décoratifs et de personnages, le tout se fondant pourtant dans une forme harmonieuse qui constitue le siège lui-même.

On raconte que c'est sous le règne du roi

Oguola que, depuis Ifé qui se trouve pourtant à quelque trois cents kilomètres à l'ouest, a été introduite dans le royaume du Bénin la tradition du moulage du bronze. Certains bronzes du Bénin, comme leurs homologues d'Ifé, sont des effigies naturalistes de souverains, mais qui présentent des traits moins idéalisés que ceux des bronzes d'Ifé. Les têtes du Bénin comportent généralement un orifice circulaire au sommet du crâne dans lequel on pense qu'était, à l'origine, incrustée une défense d'éléphant. La manière dont sont traitées les couronnes des rois et les coiffures des reines, ornées les unes et les autres de perles de corail, montre le souci de créer des formes décoratives plutôt que de reproduire soigneusement les détails, comme c'est le cas des bronzes d'Ifé, ce qui annonce la profusion baroque d'éléments symboliques et ornementaux caractéristiques des bronzes plus tardifs du Bénin. Dans certains de ceux-ci, la tête en bronze est surmontée de nombreux animaux totémiques et de surcharges décoratives, le tout constituant en fin de compte un portrait extraordinairement vigoureux. On trouve aussi, parmi les bronzes du Bénin, de nombreuses statuettes et figurines, très délicatement sculptées, représentant des messagers du roi, des guerriers et des nobles, parfois même des visiteurs étrangers, comme des soldats portugais, par exemple; toutes témoignent d'un grand souci du détail expressif, par opposition aux attributs eux-

mêmes, surtout dans le traitement des proportions et notamment dans le rapport entre les membres et le reste du corps. L'une des plus extraordinaires de ces statuettes est peut-être celle qui représente un noble à cheval (musée de Lagos), remarquable par la précision et la vigueur avec lesquelles sont traités les détails de son armure, de ses armes et du harnais de son cheval. A la cour royale du Bénin, le bronze était aussi utilisé pour faire des plaques sur lesquelles des motifs étaient sculptés en relief; toutes dénotent une adresse artistique remarquable... que gâte malheureusement un foisonnement excessif d'ornements baroques. Mais la forme la plus pure et la plus sereine de la sculpture du Bénin, on la trouve peut-être dans de petits pendentifs en bronze, en ivoire ou en or, que les rois du Bénin portent à l'occasion de certaines cérémonies. Ils se présentent généralement sous la forme d'un masque représentant un souverain, dans un style tout à fait naturaliste qui rappelle celui des bronzes d'Ifé. Les bordures extérieures de ces pendentifs en forme de masque comportent de merveilleux motifs ornementaux qui gardent une discipline et une régularité très éloignée de la profusion baroque qui gâche parfois les œuvres d'art du Bénin.

Les techniques du moulage du bronze sont utilisées également pour la sculpture, dans d'autres régions d'Afrique, notamment à Idah, près du confluent du Niger et de la Benoué, au

Nigeria. Une des sculptures les plus connues provenant de cette région est la fameuse statue représentant un archer dont le visage est tatoué de signes tribaux et dont le casque porte un emblème où est sculptée en relief une représentation de l'oiseau mythique qui renouvelle toujours ses forces en mangeant ses propres entrailles, image que l'on retrouve souvent, mais isolée, dans la sculpture sur bois des Baoulé.

Sculpture en fer et en or.

Il serait imprudent d'affirmer qu'il existe, entre les sculptures en fer, en bronze et en or, une relation directe, mais on remarque néanmoins que les sculptures originaires de la région d'Idah, au Nigeria, du pays Yoruba, au royaume du Bénin, ainsi que des régions habitées par les Ashanti, dans le Ghana d'aujourd'hui, ou par les Baoulé de la Côte-d'Ivoire, présentent toutes des similitudes si frappantes qu'on a parfois l'impression qu'il s'est produit des échanges de styles au cours des transferts de techniques qui se sont effectués d'une région à l'autre. On trouve, par exemple, des ressemblances étonnantes de forme et de style entre les ornements d'or fabriqués au Bénin et ceux des Ashanti et des Baoulé (ces derniers descendant d'ailleurs des Ashanti). C'est peut-être au Dahomey que la sculpture sur métaux a atteint sa plus

grande perfection avec certains emblèmes funéraires (*asen*) des rois d'Abomey, dans lesquels les symboles attribués au souverain défunt sont représentés avec vigueur sur une plaque de métal. Un remarquable exemple de sculpture sur fer, au Dahomey (Fon), est l'étonnante statue du dieu Goun que l'on peut voir au Musée de l'Homme, à Paris. Dans le pays des Yoruba, les emblèmes des sociétés secrètes politiques, les *ogboni*, et les supports de lampes rituelles offrent d'intéressants exemples d'une belle sculpture sur fer.

Dans l'art de cour du Dahomey, les symboles attributifs inspirés d'adages allégoriques sont une remarquable illustration du traitement des symboles comme véhicules d'idées. C'est ainsi que le règne du roi Ghézo est symbolisé par unealebasse percée de trous, en souvenir de la phrase qu'il avait coutume de dire : « Si tous les enfants du pays s'efforçaient, chacun avec un doigt, d'empêcher laalebasse de fuir, le pays serait sauvé. » De son côté, le roi Béhanzin est représenté par un requin, pour commémorer son opposition à la conquête coloniale du Dahomey, qui lui avait fait dire de façon allégorique, au moment de son couronnement, qu'il serait « le requin qui répand la terreur le long des côtes du pays ». Ces symboles se présentent sous une forme très élaborée et constituent des ornements qu'on ajoute aux haches que portent les messagers de la cour pour prouver qu'ils sont bien les

envoyés du roi. Ils servent aussi de reliefs ornementaux sur les murs du palais à côté d'autres symboles commémorant des événements d'importance nationale comme les grandes victoires remportées sur des royaumes rivaux; ils apparaissent également parmi les motifs qui ornent certaines tapisseries.

Architecture.

L'architecture africaine n'a que rarement donné naissance à des monuments ou à des constructions imposantes, à l'exception peut-être de la ville de Zimbabwe, forteresse ceinte de remparts sur la côte est, dont les ruines demeurent les témoins d'une architecture très élaborée et qui a adopté la pierre comme matériau de construction. La plupart du temps, l'architecture africaine n'a produit que des œuvres de proportions modestes. Cela tient probablement aux conditions du climat tropical, qui a conduit à l'emploi généralisé de l'argile comme matériau de construction de préférence à la pierre, ce qui limitait les possibilités offertes à l'architecte. La maison africaine type est une case à toit de chaume qui fait partie d'un ensemble d'habitations identiques réunies en un village entouré de barrières. En dépit de leur parfaite simplicité, ces habitations ont souvent une très grande qualité architecturale qui leur

vient d'un remarquable équilibre entre le volume et la forme. Mais c'est dans la décoration de ces maisons que s'est le plus fortement affirmé le génie artistique des Africains. On trouve, sculptés ou peints sur les murs ou sur les portes en bois, des motifs décoratifs variés qui vont du dessin figuratif aux motifs abstraits les plus complexes, mais tous se caractérisent par un délicat équilibre entre le thème, la couleur et la forme. En réalité, on pourrait aller jusqu'à dire que, traditionnellement, la peinture a toujours été considérée en Afrique comme un complément de l'architecture et non pas comme un moyen d'expression indépendant. La peinture murale africaine est à la fois remarquablement complexe et pleine d'inventions, et il n'est pas douteux que les principes de l'art non figuratif, tels que les ont mis en pratique les artistes européens du xx^e siècle, ont été depuis longtemps largement répandus et expérimentés sur le continent africain.

Le patrimoine architectural des royaumes et des villes du Soudan témoigne d'une admirable combinaison de chefs-d'œuvre architecturaux et décoratifs. Les célèbres métropoles de la civilisation soudanaise, comme Tombouctou, Gao et Djenné, prouvent l'existence d'un style proprement « soudanais » que l'on retrouve à travers l'influence de l'architecture islamique, tandis que les palais des royaumes comme ceux des Mossi et des Ashanti, du Dahomey, des Bami-

léké, des Yoruba, des Noupé, du Kanem et du Bornou. etc., nous offrent des exemples d'œuvres architecturales très élaborées et richement décorées.

Poterie.

Paradoxalement, on peut dire que c'est dans l'art de la poterie que le talent architectural africain a atteint son apogée en réalisant une sorte de mélange parfait entre cette technique et la maîtrise innée de la forme sculpturale, qui est une des constantes de l'art africain. La poterie est un art répandu qui allie une conception des volumes et une structure des formes procédant de techniques architecturales et décoratives à des réminiscences ornementales associées à la peinture et à la sculpture.

Peinture.

Les peintures rupestres du Tassili, au Sahara, et celles du désert de Kalahari nous apportent les témoignages d'un art pictural détaché de l'architecture, dans lequel la peinture peut être considérée comme un art en soi. On trouve dans ces peintures des éléments variés qui vont de dessins grossièrement figuratifs à des compositions extrêmement complexes et stylisées. Elles

représentent le plus souvent des bergers et leurs troupeaux, des chasseurs, des danseurs, de mystérieux personnages à moitié humains et des animaux sauvages. Les personnages sont généralement dessinés avec grâce et, contrairement à presque toutes les autres formes de l'art africain, ils sont représentés en mouvement ou dans des moments de tension provoquée par une activité physique ininterrompue. Généralement tracées au chrome, ces peintures rupestres représentent le plus souvent des personnages isolés ou des groupes de personnages et d'animaux, hors de tout paysage. De conception et de style souvent naturalistes, surtout dans la représentation des animaux, ces peintures sont plus stylisées lorsqu'elles représentent des êtres humains.

Comme nous l'avons déjà indiqué, il est rare, en Afrique, que la peinture soit séparée des autres arts : le plus souvent, elle vient s'ajouter à l'architecture. Le tissage et le dessin de tissus pour la fabrication de vêtements ouvrent aussi un très large champ à la création plastique normalement associée à la peinture, tandis que d'autres arts domestiques, comme le tatouage et la coiffure, témoignent également d'une grande habileté plastique et d'un remarquable talent décorateur.

ARTS DE COMMUNICATION

Nous avons pu constater que l'examen des formes de l'art africain oblige à repenser l'idée même que l'on se fait de l'art, tant du point de vue de sa finalité que de son contenu et de sa forme. Il est donc possible de considérer comme objet d'art celui qui a un rôle religieux ou rituel, sur la base du traitement de sa forme et de la conception créatrice de son contenu. Le problème se complique quand on en vient à ce que l'on appelle généralement les arts du spectacle. A proprement parler, il existe peu de formes d'art qui, en Afrique, puissent être considérées comme appartenant à cette catégorie, comme c'est le cas par exemple du théâtre d'ombres de l'Asie du Sud-Est, ou encore de la danse de ballet ou de l'opéra européen. Il s'agit là en effet d'une forme de divertissement plus ou moins ouvertement séparée de tout contexte religieux ou rituel. On peut cependant citer certaines formes d'art qui entrent dans cette catégorie : l'ancien théâtre, déguisé et masqué, des Yoruba, au Nigeria, les mascarades *Irin Ajo*, le théâtre populaire *halo* des Fou du Togo d'aujourd'hui, qui est une sorte de représentation théâtrale mimée où un personnage, le *hounto*, raconte une histoire et dont les commentaires et la pantomime créent le lien nécessaire entre le public et l'action de la pièce. Ajoutons encore certaines

formes de l'art des conteurs traditionnels, dont on peut dire qu'elles constituent une sorte de théâtre à un personnage.

Cependant, de nombreuses cérémonies rituelles et de nombreux rassemblements populaires comportent un élément de théâtre et de communication et mêlent souvent des danses et de la musique à des parades masquées et à des chants poétiques, le tout constituant un ensemble dynamique qui tient sa signification du caractère rituel de l'événement. En d'autres termes, comme c'est le cas des statues et des sculptures lorsqu'elles sont conçues à des fins rituelles, nous sommes ici en présence d'un art dont l'objet essentiel est de servir de véhicule aux manifestations collectives d'une croyance en un rituel sacré.

C'est ainsi qu'en République du Niger, les descendants de Sonni Ali Ber, le grand souverain Songhaï, se livrent souvent, aujourd'hui encore, à une danse rituelle qui associe à la musique et à la danse une mimique dramatique et significative au cours de grands rassemblements populaires; or, ces représentations ne sont manifestement pas conçues comme des divertissements. Chacun des *Sonianke* (nom que portent les descendants de Sonni) se livre à une suite de danses complexes dont on dit qu'elles ont été inventées par le grand roi-guerrier. Chaque guerrier danse seul, tenant une branche feuillue de la main gauche et une lance ou une

épée de la main droite; il est suivi d'un chanteur qui prononce son éloge ainsi que d'un groupe de joueurs de tam-tam. Tous les deux ou trois pas, le guerrier fait un mouvement pour percer la terre de son épée ou de sa lance, dans un geste qui symbolise l'antique combat entre les *Sonianke* et les *Tierko*, esprits mauvais que l'on accuse de répandre le mal parmi les hommes. Chaque fois qu'un *Sonianke* frappe ainsi la terre de son arme, un *Tierko* meurt. La danse des *Sonianke* est donc avant tout un acte magique et non pas une danse ordinaire exécutée pour le plaisir et l'amusement du spectateur. En vérité, le *Sonianke* danse dans une sorte de transe, agité d'un tremblement qui montre qu'il est soumis à la pression de forces intérieures presque irrésistibles, transporté, en tant qu'individu, au-delà de ses propres limites jusqu'à se pénétrer intensément de son rôle qui est d'incarner l'essence même de son clan. On n'est donc pas surpris, au moment où la danse atteint une sorte de paroxysme, lorsque le tam-tam atteint une intensité frénétique, de voir sortir de la bouche d'un ou de plusieurs *Sonianke* une chaîne de métal ou de verroterie, qui symbolise la transmission directe du pouvoir des ancêtres. C'est alors un moment de communion suprême entre le présent et le passé du clan, et entre les dimensions matérielles et spirituelles de son existence.

Un phénomène comme celui de la danse rituelle des *Sonianke* suscite plusieurs questions.

D'une part, cette cérémonie comporte plusieurs éléments distincts qui, pris séparément, peuvent être considérés comme des formes d'art : musique, pas de danse, poésie orale représentée par les incantations des chanteurs de louanges, et représentation mimée du combat entre le *Sonianke* et le *Tierko*. Or, la cérémonie dans son ensemble est loin d'avoir un but artistique, au sens où on l'entend généralement du spectacle considéré comme l'exécution d'une œuvre d'art à l'intention des spectateurs qui ont payé leur place. Sans doute peut-on admirer la grâce et le rythme de la danse exécutée par le guerrier *Sonianke*, la virtuosité des joueurs de tam-tam ou le talent des chanteurs, mais il n'en reste pas moins que le spectacle ne peut avoir de signification hors du contexte et de l'occasion pour lesquels il a été conçu, et que son succès ou son échec dépend entièrement de la fonction rituelle qu'il cherche à remplir. Sommes-nous alors en présence d'une œuvre d'art ? Certainement, dans la mesure où la forme qui sert à exprimer le contenu rituel traduit une recherche de perfection à laquelle doit contribuer chaque forme d'art particulière : danse, musique, poésie orale et mimique dramatique. Le guerrier *Sonianke* n'entend pas se comporter en artiste, au sens étroit du terme, mais, dans la mesure où le rituel qu'il accomplit au cours d'une cérémonie collective fait appel à des éléments artistiques comme véhicules du contenu rituel, on peut dire qu'il

utilise des facteurs artistiques pour arriver à ses fins et qu'il existe par conséquent une dimension artistique dans l'accomplissement du rite.

On peut encore citer la danse de l'*Edzingi* des Pygmées Bangombé de la République du Congo. C'est une danse que les chasseurs exécutent dans le village pour célébrer leur succès lorsqu'ils ont tué un éléphant mâle d'une taille exceptionnelle et porteur de défenses particulièrement longues. Elle a pour objet d'apaiser l'esprit de l'éléphant mort grâce à une reconstitution de son agonie et de sa mort. Au cours de cette danse, un animal mythique connu sous le nom d'*Edzingi* apparaît au milieu des villageois, représenté par un danseur vêtu d'un costume de raffia. Les chasseurs se pressent autour de l'*Edzingi* tandis que celui-ci décrit des spirales acrobatiques au son d'un chant accompagné de battements de mains, jusqu'au moment où il tombe, vaincu, sur le sol et, après y être resté couché quelques instants, retourne dans la forêt. Là encore, nous sommes en présence d'un phénomène qui ne relève pas exclusivement du domaine de l'art, bien qu'il soit étroitement lié, dans son rôle de véhicule, à l'expression artistique. Si l'on peut admirer, en les isolant de leur contexte, les danses exécutées par les chasseurs et par l'*Edzingi*, si on peut même les percevoir comme les éléments d'une chorégraphie complexe qui mériterait d'être présentée sur scène dans la meilleure tradition du Bolchoï, il n'en

reste pas moins que ni cette chorégraphie, ni la musique qui l'accompagne, ni la mimique qui en constitue le scénario, ne peut être isolé du contexte rituel qui est à l'origine de la cérémonie et qui constitue en même temps le lien qui en unit les divers éléments. Nous nous trouvons dans le domaine de l'art dans la mesure où il existe une recherche de perfection formelle, au sens plastique, dans l'exécution de chacun des éléments qui constituent la représentation, mais le rôle magique et rituel que joue celle-ci appartient à un domaine d'activité entièrement différent.

Il nous faut donc bien circonscrire notre définition de l'art lorsque nous considérons des manifestations du genre de celles que nous venons de décrire, sinon nous commettrions l'erreur de voir des motivations artistiques là où elles n'existent pas. Ici, le facteur artistique réside dans l'élément de communication, mais il n'est pas le but même de la représentation, bien que l'efficacité du rituel dépende souvent de sa perfection formelle. Peut-être faudrait-il donc parler, à ce propos, d'art de communication, plutôt que d'art d'exécution.

Drame rituel.

L'un des domaines les plus intéressants de l'art de communication, chez les Africains, est la

représentation ou la fête, lorsque l'accent est mis sur une action dramatique et sur une mimique liées toutes deux à des concepts religieux ou rituels. Les représentations en costumes et masquées que donnent presque tous les Africains offrent un bon exemple de cette forme d'art de communication. En général, comme nous l'avons déjà vu, la cérémonie consiste à incarner physiquement une entité spirituelle (divinité, esprit ou ancêtre) qui est rendue présente aux spectateurs de la fête grâce à l'apparition, aux gestes et aux danses d'un acteur déguisé et masqué. C'est le drame rituel qui constitue l'essentiel de ces représentations, puisque l'acteur ou les acteurs qui le jouent participent à une représentation dramatique collective qui a pour objet d'évoquer les liens unissant les hommes et les dieux. En dernière analyse, le masque et le costume sont, dans un sens, des accessoires de théâtre qui permettent à l'acteur de jouer le rôle de l'être divin ou de l'esprit dont la cérémonie cherche à évoquer la présence. Le masque et le costume sont donc les accessoires d'un drame rituel qui consiste à représenter l'apparition parmi les hommes d'un être divin, dont le rôle est joué par le porteur du masque, exactement comme la couronne et les habits royaux portés par l'acteur qui joue le rôle du roi Lear sont les accessoires d'une représentation dramatique. Dans les deux cas, il s'agit de donner à l'acteur les moyens d'assumer la

personnalité du personnage dans la pièce, de la divinité dans la cérémonie. On retrouve la même similitude dans le fait que l'acteur doit prononcer les mots dont on imagine qu'ils seraient dits par le personnage de la pièce et afficher un comportement qui en traduise la personnalité et les actes, cependant que, dans la cérémonie africaine, le porteur de masque doit aussi marcher, se comporter et danser d'une manière que l'on croit propre au dieu ou à l'esprit qu'il représente. De même, il doit prononcer des sons ou chanter des paroles qui sont censés être proférés par l'être divin ou l'ancêtre disparu. C'est pourquoi, ainsi représentés, un esprit sauvage se jettera agressivement sur les spectateurs, un esprit féminin dansera des pas gracieux évoquant la féminité, et l'esprit d'un animal reproduira généralement le comportement de celui-ci en utilisant des mimiques symboliques. Dans les deux cas également, il est demandé aux spectateurs de faire taire un instant leur esprit critique car, pour que la pièce ou la cérémonie obtienne son plein effet, il faut qu'ils admettent, de façon active, la réalité des personnages qui peuplent la scène ou qui apparaissent au cours de la cérémonie. Toutefois, la ressemblance s'arrête au niveau de la motivation psychologique de l'acteur et de sa participation intérieure à l'action, car le comédien est seulement conscient de son jeu, tandis que le célébrant de la cérémonie africaine, tout en sachant

dans une certaine mesure qu'il doit jouer son rôle d'une manière clairement définie, est avant tout motivé par la conscience magico-psychique d'être investi par la personnalité de la divinité ou de l'esprit dont il assume le rôle. Il *devient* cette divinité dont la personnalité s'empare provisoirement de la sienne plus qu'il ne cherche à tenir le rôle d'un être qu'il se représenterait comme extérieur à lui-même. C'est là en vérité un facteur essentiel et qui explique pourquoi la plupart de ces cérémonies ne peuvent être exécutées hors de leur contexte, c'est-à-dire sans être intégrées à un rituel approprié dans lequel les sacrifices, les invocations, etc., tiennent une place importante. En fin de compte, le célébrant ne fait que « prêter » son corps à l'esprit qui l'habite et les cérémonies rituelles qui précèdent la représentation sont les moyens indispensables à ce transfert. Ce qui signifie que, faute de cette dimension magico-spirituelle, la représentation perd sa véritable signification et se trouve coupée de ce qui est à la source d'une partie de son efficacité. La cérémonie où il est fait usage de masques et de costumes peut donc être exactement définie comme un ensemble diversifié auquel contribuent la musique, la danse, le drame rituel et des symboles magico-rituels (le masque, par exemple, qui est à la fois un accessoire de théâtre et un objet doté de pouvoirs magiques) qui sont significatifs sur le

plan de l'art et, en même temps, servent d'accessoires et de véhicules à un rite religieux.

Cette signification religieuse de la cérémonie masquée peut toutefois être plus ou moins nette, et l'on sait que certaines représentations de ce genre ont considérablement changé, passant d'une fonction sacrée à l'origine à un stade où le divertissement théâtral tend à prendre le pas sur le contenu religieux. C'est le cas de certaines pièces, du nom d'*Ekine*, jouées par les Kalabari, population du delta du Niger, dont un exemple intéressant est celle qui a pour sujet l'*Ikaki*, ou la fête de la tortue. Cette cérémonie doit son origine à un aspect magico-religieux de la vie sociale des Kalabari; la preuve en est qu'ils sont convaincus que cette danse a été exécutée pour la première fois par un mystérieux esprit qui se présentait sous la forme d'une tortue, sorte d'incarnation divine de la tortue. Après que le mythique *Ikaki* se fut retiré de la vue des hommes, les villageois qui l'avaient regardé danser décidèrent d'imiter ses mouvements, ce dont ils furent capables après avoir célébré certains rites religieux destinés à protéger les danseurs et à amener la tortue divine et mythique à participer à la cérémonie. Bien que n'étant pas complètement coupée de son contenu religieux originel (il faut encore procéder à des sacrifices, et l'élément religieux est encore présent, dans une certaine mesure), la danse de l'*Ikaki* est progressivement devenue

surtout une occasion de se distraire et de danser. La fête s'ouvre avec l'apparition d'*Ikaki*, qui se présente sous un déguisement coloré, complété par une carapace bossue et un masque sculpté symbolisant une tortue et que l'acteur porte sur le sommet de la tête. *Ikaki* est accompagné de ses deux enfants : *Nimite Poku* (Sait-Tout) et *Nimiaa Poku* (Ne-Sait-Rien). Le trio se dirige vers la plage en se livrant à des pitreries sous les yeux des villageois en liesse qui échangent avec les masques des sarcasmes et des avertissements, au rythme du tambour et de la danse. Arrivés sur la grève, les trois masques embarquent dans une pirogue et tentent de s'éloigner à la rame ; la tortue, confiante, est assise à la proue, tandis que « Sait-Tout » pagaie vers le large et que le lourdaud « Ne-Sait-Rien » se met à remplir d'eau la pirogue avec son écope, au lieu de faire le contraire. Le voyage se termine presque par un naufrage avant que la pirogue ne soit repoussée vers la côte. Cet épisode particulièrement comique est suivi de danses et de jeux acrobatiques exécutés par l'inimitable trio, auquel se joignent parfois les villageois pour danser et chanter.

On peut considérer la mascarade de l'*Ikaki* comme un exemple de représentation dans laquelle le divertissement et le jeu théâtral tendent à prendre la première place, comme c'est le cas de la mascarade Yoruba de l'*Irin ajo*. Celle-ci, qui est une sorte de spectacle destiné à

distraire les spectateurs, se distingue nettement de la mascarade de l'*Egungun*, plus répandue, dont l'élément principal est l'évocation magique de l'ancêtre ou des esprits, atmosphère qui pourtant n'est pas complètement absente de l'*Irin ajo*. La différence essentielle est que l'*Egungun* a un but religieux, tandis que l'*Irin ajo* est en fait un théâtre ambulant (comme son nom l'indique) conçu seulement pour divertir.

Comme le drame rituel est un élément dominant de la danse masquée, certains rites de possession, qui font partie de la vie ou des cérémonies religieuses de différents peuples d'Afrique, ont une part importante de spectacle. On peut classer ces rites en deux catégories, bien qu'ils mettent en jeu les mêmes mécanismes. Il s'agit, d'une part, des rites observés pour soigner un individu atteint de troubles mentaux ou physiques en assumant temporairement la personnalité possédée d'une divinité ou d'un esprit associé à la maladie et, d'autre part, des rites consacrés au culte d'une divinité ou d'un esprit qui se présentent sous la forme d'un processus analogue comportant la possession temporaire par la divinité d'un fidèle ou d'un prêtre. On peut citer comme exemple du premier type de possession le rite des Wolof du Sénégal qui porte le nom de *ndoep*, ou le *bori* des populations Haoussa et Peuls du nord du Cameroun, du Tchad, du Nigeria et de la République du Niger. Dans le pays des Haoussa

par exemple, le culte du *bori* a pour origine celui des divinités indigènes de la période pré-islamique, mais, en se développant, il a fini par absorber le culte d'autres esprits, hérités de toutes les influences, islamiques et parfois même coloniales, qu'il a subies. Les esprits islamiques sont connus sous le nom de *Yan Riga* (d'après la forme des robes portées par les musulmans), et ont pour chef *Dan Alhaji*; les esprits de la brousse sont appelés *Yan Dowa* (littéralement : enfants de la brousse) et les esprits d'origine pré-islamique et spécifiquement indigènes sont appelés *Babakou*, et leur chef est *Mai-Ja-Ciki*. Les esprits guerriers sont les *Yan Garki*, leur chef est *Garki Baba*, et il en existe encore d'autres sortes, chacune associée à une maladie particulière, comme les *Yayanzanzanna*, qui sont les esprits de la variole. Les esprits, croit-on, vivent dans des communautés organisées, comme les êtres humains, et chacun d'eux est associé à une forme particulière de comportement social, d'état psychique ou de maladie. Au cours de la danse du *bori*, à laquelle participent surtout des femmes, celles-ci dansent sur une musique de tam-tam et d'instruments à cordes et assument la personnalité de l'esprit avec lequel elles sont personnellement liées. On dit de la femme possédée qu'elle sert de monture, de « cheval » à l'esprit qui la possède, et elle se comporte, en dansant en état de transe, d'une manière qui reflète les attributs et les caractères connus de

l'esprit. La danse du *bori*, comme celle du *ndoep*, permet de diagnostiquer et de traiter certains troubles psychiques, par référence à l'esprit qui possède la malade. Si elle est possédée par un esprit particulier, on sait qu'elle souffre de la maladie ou du désordre psychique auquel cet esprit est associé, et l'on s'efforce alors de la guérir en provoquant un état de catharsis par une simulation délibérée, durant l'état de transe, du désordre diagnostiqué. La danse du *bori* remplit aussi une fonction d'ordre plus général, qui est de régulariser certaines activités et certaines relations sociales et de fournir une compensation permettant une meilleure adaptation à la société, dans le cas où l'inadaptation est la conséquence fonctionnelle de toute l'organisation socio-culturelle. La danseuse du *bori* devient l'incarnation de l'esprit qui est censé l'avoir prise pour monture pendant la sorte de transe provoquée par la possession. Ici encore, nous constatons que les éléments relevant du domaine de l'art (musique, danse, drame, etc.), s'inscrivent dans le contexte d'un rite socio-culturel dont la réussite artistique n'est pas le but, mais qui aboutit néanmoins à un divertissement et à une perfection plastique. Sans aucun doute, le spectateur éprouve du plaisir, et son plaisir vient du spectacle auquel il assiste, mais l'élément artistique réside dans le rôle que joue ce spectacle en tant que moyen mis au service d'un objectif qui n'est pas artistique.

Il existe un autre type de rite de possession, au cours duquel la possession d'un prêtre ou d'un fidèle fait partie du rituel religieux. Le culte yoruba de Shango, la divinité du tonnerre, est un exemple frappant de ce genre de phénomène. Au cours de la fête annuelle donnée en l'honneur de Shango à Édé, une des cités yoruba dans lesquelles le culte du dieu est encore vivant, on peut voir, pendant une partie de la fête, les fidèles accomplir des prouesses magiques et danser au moment où ils sont censés devenir les « chevaux » de Shango. On peut dire que cet aspect de la fête est à la fois une représentation théâtrale rituelle et un divertissement populaire, ce qui en fait l'élément de loin le plus spectaculaire. Le fidèle possédé par Shango se comporte comme un archétype du dieu et, en réalité, il est censé en être devenu l'avatar vivant. On peut dire que le possédé « joue » le rôle de Shango, non comme un acteur qui joue consciemment un rôle, mais plutôt dans le sens où celui dont nous parlons est *investi* par la personnalité de Shango. Nous assistons en réalité à une cérémonie religieuse et le jeu de celui qui est possédé par Shango est un symbole de la communication établie avec le dieu par la société tout entière.

ART « TRADITIONNEL » ET ART MODERNE

Dans ce bref aperçu des formes de l'art africain, nous avons surtout examiné les modes

les plus traditionnels de la création artistique chez les Africains, les modes actuels de cet art trouvant naturellement leur place dans le chapitre consacré à la culture africaine contemporaine. Cela ne signifie pas pour autant que nous ayons constaté un divorce irrémédiable entre le passé et le présent de l'art africain, même si certains changements se sont produits sous l'influence de la culture de l'Europe occidentale, à la suite de la colonisation.

En réalité, la dichotomie apparente entre celui qu'on appelle l'artiste traditionnel et l'artiste africain « moderne », influencé par l'Occident, réside simplement, dans la plupart des cas, dans le fait que le second a tourné le dos à son propre patrimoine artistique pour en adopter un autre qui lui est étranger. Cette attitude qui lui fait imiter l'art occidental ne traduit pas une évolution qui conduirait du « primitif » au « moderne », comme certains voudraient nous le faire croire. C'est un élément du conflit culturel né de l'occupation coloniale du continent africain par les puissances d'Europe occidentale. Cet artiste africain, soi-disant « moderne », ne l'est en aucune manière si on le compare à ses prédécesseurs mais il est, dans la plupart des cas, simplement influencé par l'Occident. Par une sorte d'ironie, cette influence le conduit souvent à adopter des formes d'art qui ont cessé, depuis longtemps, d'être considérées comme modernes dans le monde occidental. Si c'est d'un musicien

qu'il s'agit, il s'efforce de composer des symphonies ou des opéras à une époque où ses homologues occidentaux ont depuis longtemps abandonné ces formes, et il le fait parce qu'il a été amené à penser que la musique symphonique est plus « civilisée » que celle qui appartient à son propre patrimoine musical. S'il s'agit d'un peintre, il éprouve un orgueil sans bornes parce qu'il a appris à maîtriser la perspective, alors que les peintres occidentaux en sont venus à considérer qu'elle appartient à un passé définitivement révolu et pratiquent un art « moderne » considérablement influencé par la sculpture africaine « traditionnelle ».

L'Afrique d'aujourd'hui n'en compte pas moins de nombreux artistes authentiquement créateurs dont les œuvres se rattachent aux formes artistiques du passé de leur pays, même s'ils vivent dans un milieu matériel et une ambiance très différents de ceux qu'ont connus leurs prédécesseurs. On trouve aussi des œuvres d'art très intéressantes qui apparaissent comme les aboutissements d'une évolution des arts traditionnels, comme c'est le cas des nouveaux styles musicaux, influencés par les traditions musicales d'origine africaine qui se sont développées aux Antilles et en Amérique, et des créations artistiques de troupes de danseurs professionnels comme le Ballet national guinéen. Ce dernier a réussi à incorporer dans des ballets cohérents et bien conçus divers éléments des arts

de communication, comme les danses et la musique populaires et rituelles. Une nouvelle littérature et de nouvelles formes d'art du spectacle montrent combien l'Afrique est capable d'assimiler judicieusement les influences récentes en les intégrant à l'activité artistique autochtone.

Il n'est pas douteux que, loin d'être « mortes », les formes d'art de l'Afrique ont poursuivi une évolution intéressante, tant dans le cadre des structures socio-culturelles traditionnelles qu'au regard d'un art contemporain qui découle, directement ou indirectement, de ses contacts avec le monde occidental. A condition que des efforts suffisants soient déployés pour que le patrimoine authentique de l'Afrique soit préservé et maintenu dans le cadre qui lui est propre, pour encourager les arts contemporains à demeurer fidèles à l'esprit et au dynamisme intrinsèques de ce patrimoine culturel, nous avons toutes les raisons de penser que l'art africain se verra bientôt reconnaître la place qu'il mérite depuis longtemps parmi les principaux courants de l'art universel.

NOTES

(1) Henri Focillon, *La vie des formes*, Presses Universitaires de France, 1964.

(2) William Fagg, *African tribal sculptures*, Londres, Methuen.

(3) William Fagg, op. cit.

(4) Tibor Bodrogi, *Art in Africa*, Budapest, 1969.

(5) Leon Underwood, *Masks of West Africa*, Éd. Alec Tiranti, Londres, 1964.

(6) Elsy Leuzinger, *Afrique. Art des peuples noirs*, Paris, Albin Michel, 1962.

(7) Leon Underwood, op. cit.

BIBLIOGRAPHIE

- BEBEY F., *Musique de l'Afrique*, Éd. Horizons de France, Paris, 1969.
- FAGG W. et Margaret PLASS, *African sculpture*, Éd. Studio Vista, Londres, 1964.
- HORTON R., *Kalahari sculpture*, Éd. Federal Department of Antiquities, Lagos.
- HUET M. et autres, *Afrique africaine*, Éd. de la Guilde du Livre, Lausanne.
- LEUZINGER E., *Afrique. Arts des peuples noirs*, Albin Michel, Paris, 1962.
- LHOTE H., *A la découverte des fresques du Tassili*, Éd. Arthaud, Paris, 1973.
- MEAUZE P., *African art*, Éd. World Publishing Company, Cleveland et New York, 1968.
- NIANE D. T., *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, Éd. Présence Africaine, Paris.
- NDOUTOUME T. N., *Le Mvet*, Éd. Présence Africaine, Paris.
- Présence Africaine, *Colloque sur l'art nègre (Rapports du premier festival mondial des arts nègres)*, Éd. Présence Africaine, Paris, 1967.
- UNDERWOOD L., *Bronzes of West Africa*, 1968. *Masks of West Africa*, Éd. Alec Tiranti, Londres, 1964.

II

VISIONS ET PERCEPTIONS TRADITIONNELLES

Par Honorat AGUESSY

« Tout ne se sait pas. Tout ce qu'on sait, c'est une partie de tout. »

Pensée peule.

Lorsque l'on entreprend de traiter de la culture en Europe, le premier réflexe consiste à chercher des références chez d'autres auteurs : c'est l'ensemble des écrits des différents auteurs qui définit le champ culturel dont la connaissance et la maîtrise révèlent l'homme cultivé.

S'agissant de l'Afrique, de l'Afrique en général, il en va tout autrement : la dominante en matière de culture se déplace de l'écrit vers l'oral. Ce déplacement ne peut pas ne pas entraîner des conséquences particulières en ce qui concerne non seulement les sources des valeurs de culture, mais aussi le statut et la destination pratique des conditions et des agents de transmission du mode de conception du monde.

Quel est donc le *proprium africanum* en ce qui concerne la conception de l'univers, de la vie, de la société? Il serait surprenant que des sociétés non africaines n'aient jamais eu des idées tout au moins similaires à celles des Africains sur ces sujets.

Est-on autorisé à parler, d'entrée de jeu, d'influence extérieure (hypothèse qui a toujours obsédé certains écrivains européens ethnocentriques)? Il serait trop facile, chaque fois que les sociétés humaines révèlent certaines similarités, de recourir à l'hypothèse que dicte le rapport des forces actuel en s'écriant : « Mais non! ces objets d'art ne peuvent pas avoir été produits par les Africains au VI^e siècle avant J.-C.! Il y a sûrement eu, en ce lieu, passage et influence des Européens! » On reconnaît ici la réflexion que ne manquent pas de faire de nombreux Européens quand on leur parle des objets d'art de Nok, par exemple, ou plus précisément, des figurines d'Ifé.

La seule attitude intellectuelle qui puisse encourager la compréhension et l'entreprise heuristique consiste, pour l'homme de culture du moins, à libérer son esprit des préjugés que suscite la volonté de domination dont la politique est un terrain privilégié d'expression.

Pensons à la réflexion de Claude Lévi-Strauss à propos des dispositions logiques des différentes sociétés : « Peut-être découvrirons-nous un jour que la même logique est à l'œuvre dans

la pensée mythique et dans la pensée scientifique et que l'homme a toujours pensé aussi bien. Le progrès — si tant est que le terme puisse s'appliquer — n'aurait pas eu la conscience pour théâtre, mais le monde où une humanité douée de facultés constantes se serait trouvée, au cours de sa longue histoire, continuellement aux prises avec de nombreux objets (1). »

A ce point de vue, le *proprium africanum* au sujet de la conception de l'univers, de la société, ne consistera pas en des dispositions supérieures de l'intellect africain par rapport aux autres sociétés; mais il ne saurait non plus consister en des dispositions inférieures. Il doit être recherché dans l'environnement culturel (l'écologie y comprise) dialectiquement transformé.

Nous disons dialectiquement transformé car il y a échange entre l'environnement et l'intellect, transformation de l'environnement par les produits de l'intellect, réappropriation de l'intellect à l'environnement transformé (comprenant éventuellement les changements qu'entraînent les contacts avec d'autres sociétés).

Dans ces conditions, il va falloir compter avec différentes variables pour définir le *proprium africanum*. Quelles sont-elles?

En premier lieu s'imposent les conditions telluriques (climat, saisons, crues et régime des pluies) et, en général, écologiques : les variations possibles selon la savane, la forêt dense, l'hydrographie, pouvant justifier des modalités de

peuplement et de communication et des points d'accentuation de la réflexion africaine. On a pu, à ce point de vue, repérer la pensée des planteurs de la savane, des chasseurs des steppes, des pasteurs (Masaï, Nuer, Shilluk), des habitants des grandes forêts, et de la civilisation des grands empires (Mosi, Ashanti, Yoruba, Bamun, Bénin, etc.).

En deuxième lieu interviennent la « taille » et le « volume » des sociétés concernées — sociétés restreintes et closes, sociétés plus larges et ouvertes — de sorte que l'opposition entre l'isolement des petits groupes clos et la multiplicité des contacts « sources de nombreux emprunts et démarquages » peut entraîner une accentuation différente de tel ou tel point d'intérêt dans les visions et perceptions du monde.

En troisième lieu, il faut prendre en compte la mentalité que suscite l'histoire particulière de telle ou telle société africaine. Ainsi, la culture assez avancée du Nok, basée sur le travail du fer et de l'étain, l'art des statuettes, la fabrication de nombreuses terres cuites, l'agriculture aux techniques poussées, n'a pas créé la même mentalité que la culture des Hottentots ou celle des Pygmées.

Bref, la définition du *proprium africanum* doit tenir compte des accentuations différentes de la culture motivées par ces trois espèces de variables : physiques, socio-économiques, historiques.

Ces exigences sont-elles prises en considération dans les nombreux essais qui visent à définir le propre de l'Afrique eu égard à la conception de l'univers, de la vie et de la société?

Nous ne nous proposons pas ici de procéder à une évaluation exacte des résultats des études effectuées sur ce sujet, par exemple par Marcel Griaule, le Père Tempels, Melville Herskovits, Lucien Lévy-Bruhl, Bascom, etc. Si Lucien Lévy-Bruhl est connu essentiellement pour son livre d'inspiration idéologique *la Mentalité primitive*, si le Père Tempels s'est signalé à l'attention des Européens par *la Philosophie bantoue*, on doit à Herskovits et à Griaule des dizaines de publications (pas moins de quelque quatre-vingts titres d'articles ou de livres publiés sous la plume de Griaule!), qui tentent d'élucider les problèmes que nous abordons ici. Une telle évaluation serait fastidieuse et dépasserait les limites de notre étude.

Cependant, une vue synoptique des différents travaux européens révèle l'accent mis sur trois principes pour définir la conception africaine du monde : « Vie, Force et Unité sont les trois grands principes » des visions et perceptions traditionnelles. A ce propos, certains penseurs européens se sont demandé « comment expliquer, du point de vue philosophique, que des systèmes de pensée faisant une si grande place à l'élément vivant, moteur, dynamique de l'être,

n'aient su conduire à un progrès technique plus évolué? Pourquoi l'Afrique ne s'est-elle pas épanouie scientifiquement avant le contact avec les colonisateurs? », et si l'absence d'une orientation engagée dans l'invention d'une production plus industrielle ne s'expliquerait pas, en partie au moins, par un trop grand attachement à la Mère-Terre, le respect pour laquelle ne tolérerait pas qu'on l'exploitât plus que nécessaire, « pour ne pas la fatiguer, la rendre exsangue et débile (2) »...

M. Louis-Vincent Thomas montre comment trois idées maîtresses peuvent exprimer le caractère de la pensée africaine, qui mène à une sorte de perception impressionniste du monde :

1) Une certaine contamination au niveau des concepts (entre le matériel et le spirituel par exemple);

2) Une répugnance à se poser les problèmes relatifs à la nature et à l'origine;

3) Une incapacité notoire de passer de l'idéologie à l'opération logique.

Dans la plupart des travaux qui tentent d'approfondir le champ culturel africain, l'extraordinaire complexité de la vision unitaire que l'Afrique a du monde est mise en relief. Différents niveaux d'existence et différents êtres sont unis par la « force vitale ». Ces différents êtres sont : l'Être suprême, des êtres surnaturels (idoles et esprits), les âmes des défunts (ancêtres proches des hommes), des hommes vivants,

l'univers végétal, minéral, animal, l'univers magique.

Dans cette perspective, tout se passe comme si le monde pouvait être représenté par un triangle qui présenterait : 1) à son sommet et à l'extérieur, l'*Être suprême* ; 2) à sa base, des *puissances magiques inférieures* ; 3) des deux autres côtés, les *êtres surnaturels* d'une part, les *Ancêtres* d'autre part ; 4) à l'intérieur, l'*homme* figurant dans un cercle entouré de toutes parts par l'*univers matériel*.

Tel est le schéma de ce monde où l'univers, la vie et la société sont inextricablement liés et symbiotiquement appréhendés.

La force vitale n'est pas un concept à part ; la spontanéité et la continuité infinie de son jaillissement font de cet ensemble un système dynamique.

Peut-on rapprocher cette force de la force vive dont Leibniz dit qu'elle est « quelque chose de différent de la grandeur de la figure et du mouvement, et on peut juger par là que tout ce qui est conçu dans le corps ne consiste pas uniquement dans l'étendue et dans ses modifications, comme nos modernes se persuadent. Ainsi, nous sommes obligés de rétablir quelques êtres ou formes qu'ils ont bannis » (*Discours de métaphysique*) ? Faut-il la comparer à l'élan vital bergsonien qui se manifeste dans le déploiement dans l'espace de l'apparition des espèces, ou comme tendance simple soutenant la complexité

des réalisations de la généalogie des êtres?

Faut-il plutôt entendre cette force vitale comme l'expression dynamique des contradictions fécondes que recèlent les êtres?

Toujours est-il que les penseurs qui traitent de ce sujet se servent d'une variété foisonnante de métaphores.

Citons Janheinz Jahn (3) qui écrit : « Ntu est le terme qui désigne le noyau fondamental des forces, l'univers énergétique originel; il n'est pas lui-même objet de vénération. Le représentant mythique de cet univers énergétique, qu'on l'appelle « Dieu », Nya-Murunga, « le Grand Engendreur » Olorum, Amma, Vidye, Immana, Bon Dieu, ou de tout autre nom, ne peut pas davantage entrer en rapport personnel avec l'homme. »

« Ntu, précise-t-il, est la force universelle en tant que telle, purement et simplement. » « Ntu est la force au sein de laquelle l'être et l'étant coïncident. Au sein de Ntu sont absentes les contradictions auxquelles se heurte André Breton, et ce « point » n'est nullement « lointain », il est au contraire tout proche. Ntu n'est que les choses elles-mêmes et non une détermination surajoutée. »

C'est la linguistique qui sert d'élément de comparaison à un autre auteur pour préciser le sens de cette force vitale : « On pourrait comparer la philosophie ainsi vécue à une phrase énonçant un message originel : elle se compose

d'éléments divers (verbe, sujet, compléments, adjectifs, adverbe, etc.), dont chacun est indispensable à la signification totale, mais qui, séparés dans une analyse logique, ne cèdent plus qu'une fraction infime et dévitalisée de leur sens, et ne divulguent pas le signifié. Mais cette phrase, la force vitale, c'est le verbe sans lequel le contenu serait mort et sans intérêt. Est-il étonnant alors que pour amorcer la traduction du message, il faille commencer par chercher le verbe? »

Jahn insiste lui aussi sur l'importance du verbe. Tout en rappelant divers aspects de l'inextricable liaison de la vie, de l'univers et de la société — *Muntu* est « une essence qui est force et à laquelle appartient la maîtrise du Nommo », « l'âme humaine, aussi longtemps que l'homme vit, ne porte même pas une dénomination à part en notre philosophie » (Kagame), « tout est concentré sur le précieux exister des hommes-vivants en qui se perpétue l'exister des vivants transmis par les ancêtres » — Jahn note que « l'impulsion efficiente qui met en mouvement toutes ces forces est le *Nommo*, le verbe (4) » qui peut être représenté par la parole, l'eau, le sperme...

Louis-Vincent Thomas appelle lui aussi l'attention sur la place du verbe : « la conception d'un monde arbitraire, obscur ou irrationnel, semble méconnue en Afrique traditionnelle. L'homme noir tout d'abord donne un sens à

l'univers total, à ses dimensions segmentaires, aux phénomènes qui s'y déroulent. En humanisant, ou plutôt en hominisant la nature, système d'intentions et de signes, il affirme ainsi l'amorce de son pouvoir. Et il a une telle foi dans la puissance de son verbe qu'il n'entreprendra aucune action (creuser une pirogue, préparer un poison, ensemençer un champ) sans prononcer les paroles rituelles qui rendront l'action efficace (5) ».

Beaucoup a été dit et écrit à propos du thème que nous développons. Jusqu'à présent, nous avons surtout cité des auteurs francophones. Des notations aussi nombreuses et allant dans le même sens abondent chez les auteurs anglophones, Bascom, Evans-Pritchard, Fortes, Middleton, Radcliff-Brown, Tait, etc.

La question qui se pose est de savoir dans quelle mesure nous n'avons pas affaire à des déclarations qui, pour n'être pas entièrement fausses, ne sont cependant pas exactes et vraies à tous les niveaux.

Dans quelle mesure ne s'agit-il pas « de théories parfois éblouissantes, mais stériles, éloignées de la réalité positive » ?

Comment se fait-il que chacun de ces auteurs découvre dans la conception africaine du monde le système philosophique occidental auquel lui-même tient par prédilection, de sorte qu'ils peuvent en dégager qui le platonisme, qui l'aristotélisme, qui l'augustinisme, qui le

thomisme, qui le nietzschéisme, qui le bergsonisme, etc.? Peut-on parler d'arbitraire et si oui, à quoi tient-il?

Laissons la parole à une Européenne : « N'importe qui, venu de n'importe où, du haut de sa grande ou de sa petite expérience d'un pays noir, se croit en mesure et presque en devoir de poser sur le Noir un jugement cartésien net et sans appel — et sans originalité d'ailleurs. Ce genre d'homme passera toujours sur l'Afrique sans jamais la pénétrer; d'autres hommes, au contraire, et nous parlons ici d'Européens, savent considérer l'Afrique comme un monde nouveau à découvrir chaque jour (6). »

Quelles sont les difficultés qu'entraîne cette attitude consistant à porter un jugement hâtif sur la société étudiée?

L'une des premières est qu'il existe une controverse entre Européens pour savoir si l'on peut parler de l'existence de la philosophie en Afrique. Considérons, par exemple, le débat entre Marcel Griaule, Louis-Vincent Thomas et Janheinz Jahn, débat tout symbolique d'ailleurs car il n'a jamais eu lieu directement entre ces trois penseurs européens.

Dans ses multiples articles (*Art et symbole en Afrique Noire, la Civilisation Dogon, l'image du Monde au Soudan, les Religions Noires*, etc.), et notamment dans ses livres *Dieu d'Eau* (entretiens avec Ogotemmêli) et *le Renard pâle*, Marcel

Griaule défend l'existence de la philosophie en Afrique. Son interlocuteur dogon Ogotemmêli en représente, pour lui, le témoignage le plus incontestable. En effet, Ogotemmêli a développé à propos de l'univers, de la vie, de la société, de la genèse du monde, des idées qui ont émerveillé Griaule.

Voici en quels termes nuancés L.-V. Thomas, de son côté, donne son avis sur ce problème : « L'originalité de l'école ethnologique moderne est d'avoir mis en relief les philosophies africaines, comparables et mêmes supérieures — nous dit-on — aux métaphysiques grecque (M. Griaule) ou cartésienne (R. P. Tempels). Sans manquer de souligner combien les attitudes manifestent une ignorance relative (le cas est évident pour le R. P. Tempels) des philosophes européens, on ne peut que trouver excessives de telles prétentions. Certes, il y a un sens vulgaire du mot philosophie par lequel tout homme qui réfléchit quelque peu, qui s'efforce d'avoir quelques idées d'ensemble sur le monde et rattache sa conduite morale à quelques éléments cosmogoniques, peut être dit philosophe. Sur ce point, il y a une philosophie diola parce qu'il y a *modus vivendi diola*. Sans doute, la conception dynamique de l'univers, la hiérarchie des forces, la loi de l'anticipation (...) ne manquent pas de puissance ou de profondeur. Mais une philosophie véritable implique l'idée de système : ce qui suppose à la fois synthèse et abstraction, deux

caractères qui ne paraissent pas fréquents en Afrique noire (...). De plus, une philosophie véritable exige une justification logique, un recul de la pensée par devers soi afin de se juger; or l'esprit critique n'est pas une qualité essentielle de l'âme africaine, plus sensuelle que réfléchie, plus mystique qu'épistémologique (...) le complexe des traditions et des conceptions ethnologiques négro-africaines constitue un ensemble qu'on ne peut que rarement qualifier de philosophie à proprement parler, ce terme gardant l'acceptation de la recherche ontologique exprimée en un système consciencieusement élaboré (7). »

Le débat ne se limite pas là. Car Janheinz Jahn, qui emploie l'expression « philosophie traditionnelle » dans le quatrième chapitre de son ouvrage (*Ntu*), précise que c'est la « pierre angulaire de la culture africaine ». Il écrit :

« On nous opposera peut-être que la pensée philosophique postule une prise de conscience dont on ne trouve pas d'exemple explicite dans le passé de l'Afrique, qui ne nous offre que des mythes (8). »

Mais pour lui, l'objection a déjà été réfutée. Dès qu'il y a conscience, l'image du monde qui était objet de croyance, d'intuition et d'expérience vécue se transforme en philosophie. « Toute chose a sa philosophie », écrit Friedell, ou plus exactement : « toute chose est philosophie. La tâche de l'homme est de rechercher

l'idée qui se trouve cachée dans chaque fait, de poursuivre dans chaque fait la pensée dont il n'est qu'une simple forme ». Concluant sur ce point, Janheinz Jahn déclare : « Comme il s'agit d'une philosophie africaine, et non d'une variété de la philosophie européenne, il est évidemment périlleux de couler cette pensée dans le monde du vocabulaire européen. »

Cette controverse est farouchement entretenue par les spécialistes étrangers, mais elle n'a, semble-t-il, aucun effet sur les cultures africaines. Ce n'est pas parce que tel penseur aura déclaré que l'Afrique a des philosophies comparables ou même supérieures à celles connues en Europe ou ailleurs dans le monde que le statut des cultures traditionnelles africaines s'en trouvera rehaussé. Et ce n'est pas non plus parce qu'un penseur, si éminent qu'il soit, aura décrété qu'il n'y a pas de philosophie en Afrique et qu'il n'y a que des visions et perceptions du monde, des idées éparses dépourvues de synthèse et d'abstraction, que les valeurs produites et renouvelées par l'esprit créateur africain disparaîtront ipso facto (comme par miracle).

S'il était démontré de façon irréfutable que seule la possession d'une philosophie faite d'abstraction stérile et de logique débridée détermine le haut niveau d'une culture, nous accepterions de procéder à une analyse plus approfondie de cette question, dans le souci de mieux situer la conception africaine du monde. Mais si la

philosophie est dénégarion permanente, si, sur le plan psychanalytique, elle relève non seulement de l'ordre du symbolique (et tire parti de l'efficacité symbolique, à l'instar de l'activité du shaman), mais aussi du délire où le « je » qui pense et construit la synthèse et l'abstraction se berce de l'illusion d'être libre, alors qu'il est pris dans le réseau de l'ordre culturel qui le détermine, il ne vaut pas la peine de réfuter telle ou telle opinion.

Notre propos sera plutôt de présenter quelques remarques pour faire comprendre la conception du monde dans l'Afrique traditionnelle. Ces remarques ont pour but de débarrasser l'esprit du lecteur (et le nôtre en premier lieu) de certains préjugés qui faussent l'analyse.

Pour limiter la portée des valeurs produites par l'esprit créateur en Afrique, en dehors de l'argument du manque de synthèse et d'abstraction, on fait référence au « miracle grec » et l'on s'étonne de l'absence de noms de grands philosophes africains. Hypnotisés par de telles considérations, certains Africains en viennent à opérer une séparation radicale entre la philosophie, joyau surgi du « miracle grec », et le mythe, gangue encombrante de l'âme sensuelle africaine. Ainsi, pour M. Adebayo Adesanya, « lorsqu'on écoute un professeur Ifa, on constate dans ses discours l'absence complète du mythe : avec lui, on se meut dans le domaine de la pensée pure, où l'être pur est contemplé sous

la catégorie de la permanence spatio-temporelle inaltérable. Les mythes sont une manière de résoudre le problème de la transmission et de l'enseignement populaire de cette philosophie, une façon de rendre intelligibles, sur la place publique, des conclusions élaborées dans une tour d'ivoire (9) ».

M. Adebayo Adesanya est un Yoruba connaissant bien la culture yoruba. Mais on peut craindre qu'il n'ait tendance à raisonner comme certains spécialistes hellénistes, et notamment les spécialistes (10) de la philosophie de Platon, qui opèrent la même discrimination.

Pour ceux-ci en effet, la présence et même l'abondance des mythes dans les dialogues de Platon procèdent d'un souci pédagogique. Ainsi, le Mythe d'Er l'Arménien, le Mythe de Poros et de Pénia, le Mythe de Cronos, le Mythe de la caverne... n'auraient en eux-mêmes aucun sens; ils ne viseraient qu'à faire mieux comprendre des idées pures que l'intuition intellectuelle et l'appréhension synoptique permettent de contempler.

Or, sans les mythes qu'il expose, nous ne voyons pas comment Platon serait parvenu à la raison suffisante (*logos ikanos*) de ce qu'il étudie. Le mythe lui a souvent servi de synthèse pour les grands problèmes qu'il a abordés. Déshypnotisons-nous pour voir avec sérénité l'idéologie qui s'abrite derrière de telles déclarations.

Même si nous devons convenir des réalisa-

tions à porter au crédit de la Grèce (organisation de l'espace, organisation de la vie politique, transformation de la vie sociale, extension du commerce maritime, économie monétaire, comme le révèlent les recherches de M. J.-P. Vernant (11), nous constaterions que cette insistance sur le miracle grec cache une idéologie extraordinaire. Il ne s'agit pas d'une démarche neutre, objective : on assigne à l'histoire de la pensée un point d'émergence, une place unique et une orientation univoque, en les investissant d'une valeur absolue. Il serait plus indiqué de dire avec Claude Lévi-Strauss que l'émergence de la philosophie en Grèce a consisté surtout en la réflexion du mythe sur le mythe dans le mouvement circulatoire qui caractérise le mythe, même s'il nous faut tenir compte de la causalité économique à ajouter à cette réflexion.

Ce préjugé du « miracle grec » qui a obsédé de nombreux philosophes occidentaux, notamment Hegel, Heidegger, Husserl, ne doit pas fausser l'analyse du statut des différentes cultures.

Qu'en est-il maintenant de la position de ceux qui réclament des noms de grands philosophes africains, c'est-à-dire de penseurs qui auraient individuellement élucidé les problèmes métaphysiques en mettant leur « moi » en exergue, et non en le noyant dans l'anonymat de la tradition ? Pouvoir signer un texte entièrement pensé, conçu et rédigé par soi est bien ; savoir, en

signant ou non un texte, que l'on n'en est pas exactement et pleinement l'auteur est mieux.

Les penseurs sont, sans aucun doute, les écrivains de leurs œuvres; mais en sont-ils exclusivement les auteurs? Quel est le rapport entre l'œuvre signée du « moi pensant » et l'œuvre anonyme dite traditionnelle? Il nous semble que la manière dont on aborde cet aspect du problème du statut des cultures dites traditionnelles renferme des ambiguïtés et cache un manque d'information touchant l'Afrique.

Nous tenterons, dans notre entreprise de mise en œuvre d'une méthodologie appropriée au champ culturel africain, de préciser les points qui nous paraissent importants à cet égard.

Commençons par le faux problème que représente la place du « moi » dans l'œuvre.

Dans tout mode de production culturelle, qu'il s'agisse de la scripturalité ou de l'oralité, aucune valeur ne surgit dans le champ de la consommation publique sans passer, ne serait-ce qu'un instant, par l'individu. Mais l'individu ne s'oppose pas à la collectivité, au groupe. Que serait cet individu dans la société sans le langage par exemple, sans la grammaire raisonnée par la collectivité et le vocabulaire qu'elle lui lègue? Si chaque individu se caractérise par un style, c'est-à-dire un essai partiel toujours inadéquat de présenter une œuvre toujours inachevée, c'est dans la mesure où il se meut dans un contexte où la tradition fixe l'ordre du symbolique qui

donne sens à tout ce que l'individu entreprend et produit.

D'ailleurs la tradition, contrairement à l'appréhension fixiste que l'on s'en fait, ne saurait être la répétition des mêmes séquences; elle ne saurait traduire un état figé de la culture qu'il s'agit de transmettre, tel quel, d'une génération à l'autre. L'activité et le changement habitent le concept de tradition.

Il y a donc, entre l'individu et le groupe, mille liens tissés et qui demeurent indéchirables. C'est ainsi du moins que se vit la relation individu-société en Afrique. Il n'y a pas d'essence de la société, comme si elle avait une nature figée, atemporelle. Les sociétés africaines se meuvent dans un cadre dynamique où la migration des groupes constitue une métaphore en même temps qu'une métonymie significatives. Au cours de ces mouvements ou changements synonymes d'enrichissement dialectique, l'individu n'a jamais cessé de rester soudé à la collectivité.

Il est surprenant que cette remarque superficiellement entrevue ait suffi à certains observateurs pour affirmer, de façon dogmatique, que le « moi » n'existe pas en Afrique, que l'individu est assujetti à la collectivité. Il s'agit là d'une extrapolation abusive qui tend au paralogisme.

Ne serait-ce pas en réalité que le « moi » occupe une place si prépondérante dans les cultures occidentales que les observateurs dont il est question plus haut lui opposent le « moi » en

Afrique? Qu'en disent les penseurs occidentaux eux-mêmes?

Suivons, à ce propos, la réflexion de C. Lévi-Strauss, dans *l'Homme nu* : « La consistance du moi, souci majeur de toute philosophie occidentale, ne résiste pas à son application continue au même objet qui l'envahit tout entier et l'imprègne du sentiment vécu de son irréalité. Car ce peu de réalité à quoi il ose encore prétendre est celle d'une singularité, au sens que les astronomes donnent à ce terme : lieu d'un espace, moment d'un temps relatifs l'un par rapport à l'autre, où se sont passés, se passent ou se passeront les événements dont la densité, elle aussi relative par rapport à d'autres événements non moins réels mais plus dispersés, permet approximativement de la circonscrire, pour autant que le nœud d'événements écoulés, actuels ou probables n'existe pas comme substrat, mais en ceci seulement qu'il s'y passe des choses et bien que ces choses elles-mêmes, qui s'y entrecroisent, surgissent d'innombrables ailleurs et le plus souvent on ne sait d'où (12)... »

A l'intention de ceux qui réclament des noms de philosophes africains correspondant à Platon, Aristote, Descartes, Kant, Hegel, etc., et qui nient l'authenticité de toute culture qui ne parvient pas à mettre en exergue des œuvres individuelles exceptionnelles, rappelons cette pensée du même auteur : « Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance,

mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur « mythisme » (13). A l'opposé, il ne s'est jamais trouvé de mythe qui n'ait eu un individu comme lieu initial d'imagination et de narration. C'est ce qu'exprime clairement C. Lévi-Strauss dans le passage suivant : « Pourquoi... marquer une telle réticence vis-à-vis du sujet quand on parle de mythes, c'est-à-dire de récits qui n'ont pu naître sans qu'à un moment quelconque, dût-il le plus souvent rester inaccessible, chacun ait été imaginé et narré une première fois par un individu particulier? On ne peut dire parlants que des sujets, et tout mythe doit, en dernier ressort, prendre son origine dans une création individuelle (14). »

En bref, « en mettant à la place du moi, d'une part, un autre anonyme, d'autre part, un désir individualisé (sinon il ne désignerait rien), on ne réussirait pas à cacher qu'il suffirait de les recoller l'un à l'autre et de retourner le tout, pour reconnaître à l'envers ce moi dont, à grand fracas, on aurait proclamé l'abolition. S'il est un temps où le moi puisse réapparaître, c'est seulement celui où, ayant achevé son ouvrage qui l'excluait de bout en bout (puisque à l'inverse de ce qu'on pourrait croire, il en était moins l'auteur que l'ouvrage lui-même, durant qu'il s'écrivait, ne devenait l'auteur d'un exécutant qui ne vivait plus que par lui) » (15).

Des préjugés de ce genre, qui amènent à contester l'aspect philosophique des cultures

africaines, et notamment leur conception du monde, considérée comme une source de visions illusoires et incohérentes, devaient être rappelés avant de préciser, de manière plus circonspecte, ce que l'on désigne par l'expression « visions et conceptions traditionnelles (de l'univers, de la vie, de la société) ».

De plus, les paralogismes relevés dans les déclarations faites sur ce sujet nous indiquent la voie que doit suivre notre étude pour être pertinente.

Il ne nous appartient pas de déclarer, à notre tour, que les visions et perceptions traditionnelles sur l'univers sont ceci ou cela, que les visions et perceptions traditionnelles sur la vie consistent en telles ou telles manifestations... Nous ne ferions qu'ajouter de nouvelles assertions à toutes celles que la masse des lecteurs connaît déjà. En revanche, il nous paraît utile d'insister sur le champ et les conditions de production des valeurs africaines.

En premier lieu, rappelons que l'une des caractéristiques des cultures africaines traditionnelles, leur caractéristique essentielle, même, à certains égards, c'est l'oralité. Alors que, dans le cadre de la scripturalité, les sources de valeurs sont les « auteurs » et leurs œuvres, ce qui crée des réflexes culturels entraînant des penseurs à nier toute trace de pensée partout où ils ne retrouvent pas des œuvres consignées par écrit, il nous faut reconnaître aujourd'hui que l'oralité

peut produire de riches ouvrages culturels. Est-ce à dire que l'Afrique n'a jamais connu l'écriture?

Seule une information insuffisante sur le champ culturel africain pourrait amener à affirmer que l'Afrique n'a pas créé de système d'écriture pictographique (écriture d'idées ou écriture de mots) ou phonétique (écriture syllabique ou écriture alphabétique).

Comme on le reconnaît désormais, toute société humaine dispose d'un moyen de fixation spécifique qui lui permet une certaine appropriation du temps. Mais, au-delà de cette affirmation générale valable pour toute société, il convient de préciser que, malgré la possession de l'écriture par la société *bamoun* (Cameroun), malgré l'existence de l'écriture *vai* (Sierra Leone), de l'écriture *nsidibi* (Calabar, Nigeria oriental), de l'écriture *basa* et *mende* (Sierra Leone et Liberia), les sociétés en cause n'en ont pas fait le même usage que la civilisation chinoise ou la civilisation occidentale.

Si l'on nous objectait que les systèmes d'écriture auxquels nous faisons allusion sont récents et ne datent que du XIX^e siècle ou, au mieux, du XVIII^e siècle, il faudrait alors insister sur le fait que l'écriture égyptienne figure, avec le système sumérien et le système chinois, parmi les trois plus importantes et plus anciennes écritures « de mots ». Et pourtant, en Afrique, c'est par voie d'acquisition et de transmission orales que les valeurs culturelles se sont perpétuées.

Quand nous parlons, donc, de l'oralité comme caractéristique du champ culturel africain, nous pensons à une dominante et non à une exclusivité. En ce sens, l'oralité est le fait pour une culture de privilégier l'aspect oral dans l'acquisition et la transmission des connaissances et des valeurs, tout en disposant d'un moyen de fixation spécifique.

L'objection qui vient alors à l'esprit est qu'aucune œuvre scientifique ou littéraire n'a été écrite dans le champ culturel africain! Pour y répondre, il serait bon d'examiner d'un peu plus près la dynamique culturelle propre au continent africain.

Nous n'insisterons pas sur les extraordinaires productions culturelles des écoles de l'Égypte antique, carrefour universitaire où se retrouvaient les hommes cultivés du monde entier et qui a laissé sa marque sur l'évolution des idées et institutions. Depuis qu'Hérodote d'Halicarnasse, au ^v^e siècle avant J.-C., a publié sur cette partie de l'Afrique, « don du fleuve », des remarques qui en éclairent l'atmosphère culturelle, beaucoup d'autres savants et érudits en ont assez parlé.

Il est indispensable cependant de rappeler ici que le patrimoine culturel égyptien fait partie intégrante du patrimoine culturel africain. Comme l'écrit Volney (16), « c'est en ces contrées (...) que sont nées la plupart des opinions qui nous gouvernent; c'est de là que

sont sorties ces idées religieuses qui ont influé si puissamment sur notre morale politique et particulière, sur nos lois, sur tout notre état social. Il est donc intéressant de connaître les lieux où ces idées prirent naissance, les usages et les mœurs dont elles se composent, l'esprit et le caractère des nations qui les ont consacrés. Il est intéressant d'examiner jusqu'à quel point cet esprit, ces mœurs, ces usages, se sont altérés ou conservés; de rechercher quels ont pu être les effets du gouvernement, les influences du climat, les causes des habitudes; en un mot, de juger, par l'état présent, quel fut l'état des temps passés ».

Il est indéniable que, dans cette partie du champ culturel africain, les œuvres écrites n'ont pas manqué. Notons cependant, que tout le monde n'est pas d'accord pour intégrer cette production culturelle au champ culturel traditionnel de l'Afrique. Qu'à cela ne tienne, pourrait-on répliquer aux opposants. La zone égyptienne de l'Afrique serait-elle la seule zone africaine où des œuvres culturelles auraient été conçues par écrit?

A l'examen, on découvre que l'utilisation de l'écriture a connu une certaine vogue dans d'autres régions africaines. Tel est le cas des États de la « civilisation de la boucle du Niger », véritable mosaïque de peuples où les populations targui, maure, peul, songhaï et mandingue se côtoyaient. Les travaux d'Ibn Khaldoun (17)

et d'Ibn Batounta (18), auteurs arabes auxquels s'ajoutent des érudits soudanais tels que Es-Saadi (19) et Kati Mohammed (20), nous donnent des détails abondants non seulement sur la vie économique mais aussi sur le rayonnement culturel de cette région.

L'éclat intellectuel mondial de l'université de Tombouctou du x^e au xvi^e siècle est l'une des traces culturelles les plus marquantes de ce rayonnement. Comme l'écrivent MM. I. Kaké et Sissoko, d'une part « les savants soudanais du " Moyen Age " africain étaient de la même classe intellectuelle que leurs collègues arabes; ils étaient même parfois plus forts. C'est ainsi qu'Abderrahmann El Temini, originaire du Hedjaz, amené au Mali par Kankan Moussa, put s'en rendre compte »; d'autre part « l'université doit être comprise dans le sens général et médiéval, c'est-à-dire, l'ensemble des centres d'études et d'enseignement concernant toutes les connaissances acquises à l'époque ». Dans ce contexte, Tombouctou a connu une vie intellectuelle exceptionnelle. Cette ville de 70 à 80 000 habitants comptait, selon Sissoko qui s'appuie sur un passage du livre *Tarikh el Fettach* (21), entre 15 et 20 000 élèves coraniques et entre 150 et 180 écoles coraniques. Son éclat culturel exceptionnel a permis l'éclosion et l'émergence d'un certain nombre de savants dont la maîtrise de la science, des lettres, du droit, etc., était mondialement reconnue et

admirée. Dans ce cadre culturel, il est possible de citer des noms de penseurs spécialisés dans le domaine des réflexions poussées au point d'abstraction le plus ténu.

Contentons-nous de citer le célèbre docteur Ahmed Baba dont le nom complet, bien exprimé, ne représente pas moins de quarante mots (22). Nous verrons à propos de ce nom que c'est là l'expression d'une méthode propre aux cultures à dominante orale pour repérer et situer correctement l'individu dans son contexte familial, généalogique et social.

Ce célèbre docteur « symbolise à lui seul l'apogée de la culture nigérienne, écrit Sissoko. Il est l'aboutissement de l'évolution intellectuelle de la grande ville nigérienne, la quintessence de la civilisation soudanaise à son apogée. Il est aussi le fruit de la culture soudanaise livrée à elle-même car, contrairement aux maîtres de la génération précédente, Ahmed Baba n'a étudié qu'à Tombouctou. Il est donc l'étalon d'évaluation de l'université soudanaise dans la deuxième moitié du xvi^e siècle ».

Ce texte répond déjà à une objection : étant donné l'influence de l'Islam sur cette civilisation des États de la boucle du Niger, peut-on parler de culture authentiquement africaine ? Disons d'un mot qu'aucune culture ne se développe et ne s'épanouit de manière autarcique, d'une part, et que, d'autre part, l'authenticité d'une culture ne se situe pas au niveau de la matière ou des

matériaux sur lesquels travaille l'esprit, mais au niveau du style particulier qu'elle adopte pour découper ou qualifier ces matériaux et pour en opérer la synthèse.

L'authenticité ne connote pas le solipsisme d'une culture, mais l'attention particulière que chaque culture prête à des « choses » communes du monde pour les distinguer en « objets », « idées », paroles efficaces, etc.

L'apport de l'Islam à cette civilisation soudanaise, au niveau de l'enseignement du prophète Mahomet, était incontestable. Mais les savants de l'université de Tombouctou n'étaient pas des répétiteurs se livrant au psittacisme.

Si le savant Ahmed Baba s'est fait remarquer par une quarantaine d'ouvrages très importants portant sur la grammaire, la rhétorique, l'astronomie, le droit, la théologie, l'histoire, la morale, la logique, etc., c'est qu'il sentait que le contexte de symbiose culturelle où se développait l'université de Tombouctou appelait une manière spécifique d'aborder les mêmes problèmes ou de les reformuler. Ce style soudanais n'a pas échappé à l'attention des plus grands savants du XVI^e siècle, puisque Ahmed Baba était l'invité des grands maîtres de l'intelligentsia de Marrakech, par exemple.

En bref, de nombreux penseurs africains ont consigné par écrit, pendant des siècles, les valeurs produites par la société et les fruits de leurs propres inspirations et élaborations.

Nous aurions pu, au lieu de faire référence à cette aire culturelle de la boucle du Niger du x^e au xvi^e siècle (aire influencée par l'Islam), insister plutôt sur les grands docteurs africains qu'étaient Tertullien, Origène, Arnobe, saint Augustin, saint Cyrille d'Alexandrie, saint Cyprien, saint Firmilien, produits de l'aire culturelle de l'Afrique très tôt influencée par le christianisme. N'oublions pas Tércence qui a eu le privilège d'énoncer une vérité dont tout homme devrait s'inspirer : « Homo sum : humani nihil a me alienum puto. » Ils ont tous apporté à l'humanité une somme de réflexions très élaborées dès les premiers siècles de l'ère chrétienne.

Nous aurions pu, de même, évoquer des noms de penseurs éthiopiens qui se sont rendus célèbres par leurs ouvrages écrits. Mais, ce faisant, nous aurions rendu la critique plus facile à ceux qui réduisent la culture traditionnelle africaine à quelque chose d'indéfinissable et de fluctuant, assimilable à leurs phantasmes ou à la zone d'ombre de leur propre être. En effet, la formation de ces savants était profondément polarisée sur l'aire culturelle chrétienne et notamment romaine. Prendre en compte leurs apports comme faisant partie intégrante du patrimoine culturel traditionnel africain, n'est-ce pas trop jouer sur la dimension géographique ?

Voilà une nouvelle interrogation qui appelle la remise en question du concept de « tradition »... Qu'est-ce qui est traditionnel dans la

conception du monde d'un peuple? Est-ce ce qui est relégué dans le passé passéifié de ce peuple? N'est-ce pas plutôt ce qui ne cesse de manifester la marque particulière du peuple considéré et qui, chassé par le modernisme, revient toujours au galop? La tradition, au lieu de traduire une période révolue de la vie d'un peuple, au lieu de traduire son « avoir été », ne traduit-elle pas plutôt son « être » permanent, non pas au sens où elle définirait l'essence d'une culture, mais dans la mesure où, comme toute traduction devant rendre un texte dans n'importe quelle langue, elle traduirait, dans n'importe quelle conjoncture actuelle, le style textuel de cette culture? En ce sens, la culture traditionnelle se fait, se défait et se refait. Elle est synonyme d'activité et non de passivité. Elle n'est pas une mode passagère comme le modernisme. Elle seule caractérise une culture et la distingue d'une autre culture. Comme nous l'avons déjà écrit, la tradition n'est pas la répétition des mêmes séquences à des périodes différentes, ou une force d'inertie ou de conservatisme entraînant les mêmes gestes physiques et intellectuels dans un immobilisme d'esprit incapable d'innover (23).

Dans ces conditions, le *proprium* de la conception du monde de l'Afrique peut être repéré dans les différentes manifestations de son mode d'appréhension des choses, des événements, qui, au plus profond du modernisme exigeant, coer-

citif et souvent superficiel, se déplace sans cesse non seulement d'un domaine à l'autre, mais aussi d'une période à l'autre. Il se manifeste dans les comportements les plus actuels comme dans les gestes les plus anciens, dans les activités manuelles réflexes et réfléchies, dans les activités purement intellectuelles, dans les rapports avec autrui, dans les attitudes individuelles, etc.

Examinons maintenant ces domaines et ces périodes de manière plus rigoureuse.

Malgré certaines manifestations des valeurs africaines, répétons que la caractéristique essentielle des cultures africaines est l'oralité. Car, même quand l'écriture est utilisée, la tradition dont nous venons de dire qu'elle est synonyme d'activité ne s'épanouit authentiquement, chez la plupart des Africains, que dans l'oralité.

C'est d'ailleurs cette ouverture au plus grand nombre qui explique que l'oralité a eu raison de la scripturalité dans la civilisation de la boucle du Niger.

Pendant les siècles de vie intellectuelle intensive et internationalement connue, reconnue et respectée, où l'université de Tombouctou a manifesté son éclat, la culture fondée sur l'écriture est apparue comme une activité citadine et minoritaire. Autant les grands docteurs africains maîtrisaient différents domaines de la science et du savoir de leur temps, autant la masse se contentait de l'aspect oral de la vie culturelle quotidienne. La culture des docteurs, très avan-

cée, restait rigoureusement puriste du point de vue linguistique : seul l'arabe, la langue du Coran, pouvait traduire la vérité. Faute du support des masses, cette brillante vie culturelle ne tarda pas à s'écrouler.

Constatons, au passage, que le rayonnement de la culture élitiste fondée sur l'écriture requiert une base économique solide. Privée de la mine de sel de Teghazza convoitée par le Maroc mais très importante pour les Soudanais, privée de l'or des mines du Bambouck, du Bouré et de Bito, qui « pendant des siècles aura été une des armes décisives de l'Islam occidental », la culture soudanaise développée dans le cadre de la scripturalité s'éteignit brusquement. Ainsi, « aurore de l'Occident des temps modernes, le xvi^e siècle fut le crépuscule de la civilisation de l'Afrique noire », après avoir offert, avec la génération d'Ahmed Baba, les plus grandes promesses de rayonnement mondial.

En tout cas, sur le plan méthodologique, quand on veut connaître la conception du monde dans la culture africaine traditionnelle, on peut, avec intérêt, tirer parti des travaux produits par et sur cette période, car il faut éviter, à cet égard, un certain nombre d'écueils, notamment l'illusion rétrospective qui conduit à se représenter l'aire culturelle que nous venons d'analyser à la lumière de l'état actuel de cette région, alors que l'Africain est aussi bien placé que quiconque pour affirmer comme Valéry :

« Nous autres civilisations, nous savons que nous sommes mortelles. »

L'illusion rétrospective conduit également à oublier le contexte de prospérité économique qui favorisait l'échange et l'état culturels, puisque, comme l'a écrit M. Hubert Deschamps : « A travers le Sahara, les caravanes de chameaux se rendaient vers le Soudan occidental pour y chercher l'or (mines du Bambouck, du Bouré, de Bito), l'ivoire, des peaux, des esclaves. Elles y amenaient le sel du Sahara (Idjil, Teghazza, Bilma) et les produits d'Afrique du Nord : blé, dattes, chevaux, vêtements de laine et de soie, cuivre, argent, verroteries. Les marchands arabo-berbères résidaient au Soudan. Une piste traversait la Mauritanie, une autre aboutissait à la boucle du Niger, une troisième, partant de Ghadamès ou de Tripoli, atteignait l'Aïr ou le Tchad. Ces activités commerciales jouèrent sans doute un rôle dans la naissance des premiers royaumes noirs du Soudan, vers les VIII^e et IX^e siècles (24). »

Un autre écueil consiste à croire que l'oralité ne s'aide d'aucun moyen impliquant des traces spécialement laissées pour aider la mémoire. Comme nous l'avons précisé plus haut, parler d'oralité, c'est souligner l'existence d'une dominante où la communication orale prévaut ; ce n'est point désigner l'exclusivité de la communication orale provenant d'une hypothétique incapacité de se servir de l'écriture. L'oralité est

l'effet autant que la cause d'un certain mode d'être social. Elle marque des rapports sociaux spécifiques en privilégiant certains facteurs de stratification ou de différenciation sociale tels que la détention de la parole qui fait autorité, l'initiation à des connaissances constituant une sorte de savoir minimum garanti qualifiant l'individu.

Dans ces conditions, les différents domaines à prospecter pour définir le *proprium* culturel africain vont du cadre religieux au cadre de la quotidienneté la plus banale. On peut les répartir ainsi :

1. Les pratiques religieuses africaines;
2. Les productions artistiques : la sculpture, l'architecture, l'urbanisme, l'habillement...;
3. L'aménagement et la transformation de la nature;
4. Les productions de « l'orature » : dictons, proverbes, maximes, devinettes, contes, légendes, mythes;
5. Les jeux.

Nous ne procéderons pas ici à une investigation complète et diversifiée de tous ces domaines d'expression et de concrétisation de la conception africaine du monde. Nous étudierons, modestement, quelques-unes des manifestations de l'attitude qu'ont vis-à-vis de l'univers, de la vie, de la société, quelques peuples africains.

Les jeux.

Essayons de commencer par un domaine habituellement sous-estimé par les spécialistes ou experts, parce qu'ils ignorent, à cause de leur formation et de leurs préjugés, l'enseignement important qu'il peut apporter sur la mentalité de la société.

L'un de ces jeux confirme la pertinence de la notion d'unité africaine, car, sur la base de certains principes communs, il révèle des variantes qui enrichissent la concrétisation de ces principes : il s'agit du jeu que certains Européens appellent « Jeu africain des godets » et dont les noms, variables d'une société à l'autre, sont certainement plus significatifs.

Les Dahoméens et les Togolais l'appellent « *aji* » ; en Abyssinie, on utilise le nom « *ga-mada* » ; au Sénégal, c'est plutôt le nom « *ouri* » qui désigne ce jeu ; les Masaï le nomment « *dodoi* » ; le « *mankala* » est son nom au Zaïre, et peut-être dans toute l'Afrique centrale et orientale (25).

On classe ce jeu, qui se joue de l'est à l'ouest et du nord au sud de l'Afrique, dans la catégorie des jeux de calcul. Son caractère africain continental l'a fait dénommer, par l'un des plus anciens étrangers qui en ont parlé, « The national game of Africa » (le jeu national de l'Afrique) (26).

En effet, il s'agit bien d'un jeu national, et ce caractère doit connoter une certaine mentalité similaire chez ceux qui le pratiquent. A ce sujet, un chercheur a pu écrire que « la comparaison entre les jeux de calcul euro-asiatiques et le *mankala* a montré que la différence principale entre ces derniers réside dans les deux types de dénombrement préférentiel des grandes entités constitutives — le tablier et les pions.

Ainsi, dans les jeux euro-asiatiques, le dénombrement de l'ensemble des pions est hiérarchique et celui du tablier est uniforme; dans le *mankala*, la situation s'inverse. Ces deux types de dénombrement s'expliquent par un choix préférentiel (...). La profonde insertion du *mankala* dans le contexte social a permis d'établir des rapports entre les différents langages (dans le sens le plus étendu du mot), alors que les jeux euro-asiatiques ne sont envisagés que des seuls points de vue historique et étymologique (27). »

Préoccupé par la théorie de la communication, l'auteur ajoute : « Il semble bien que le *mankala* puisse servir à éclairer la structure de la communication verbale vue à travers les œuvres littéraires des sociétés africaines (...). La fonction communicative dans les textes des traditions orales prévaut, semble-t-il, sur la fonction expressive. » Cette tentative de théorisation montre que le domaine des jeux n'est pas un domaine à sous-estimer pour mettre en relief les

caractéristiques de la mentalité d'une société.

En tout état de cause, si Marcel Griaule, qui a observé ce jeu chez les Dogon, s'est intéressé surtout à son aspect pédagogique (« l'enfant acquiert le sentiment, puis la notion de quantité en manipulant les pierres du jeu », écrit-il), si un autre observateur a noté qu'au Dahomey, « les combinaisons de ce jeu, souvent fort compliquées, exigent une forte tension d'esprit », nous devons souligner que le fait qu'il occupe la première place parmi la masse des Africains, sans aucun élitisme, est significatif sur le plan sociologique.

Il s'agit d'un jeu où il n'est pas obligatoire qu'un vainqueur l'emporte, tandis que les jeux dominant dans d'autres pays du monde exigent qu'il y ait un vainqueur à chaque partie.

Par conséquent, il n'aboutit pas fatalement en l'enrichissement des uns et à la ruine des autres.

La compétition ludique, en tant qu'activité agonistique, ne vise pas d'emblée à l'élimination d'un adversaire malchanceux. Son expression va à l'encontre du jeu de la société étudiée par C. Lévi-Strauss, à propos duquel il a écrit : « Le jeu apparaît donc comme disjonctif : il aboutit à la création d'un écart différentiel entre des joueurs individuels ou des camps, que rien ne désignait au départ comme inégaux. Pourtant, à la fin de la partie, ils se distingueront en gagnants et perdants (28). »

Dans le *mankala*, « jeu national de

l'Afrique », l'égalité régnant au début de chaque partie grâce au nombre égal de graines dont bénéficie chaque joueur peut demeurer inchangée au terme de la partie. Peu importe ce qui advient en fait. En principe, cette égalité est postulée... L'enseignement qu'apporte l'examen du *mankala* ou « aji » gagnerait à être confronté avec les résultats de l'examen d'autres jeux africains.

Sur ce plan, les jeux eux-mêmes ne font pas leur propre théorie. Nous ne pouvons que réfléchir sur leurs règles ou rester attentifs à certains dictons ou proverbes qui font allusion au principe des jeux en général. C'est ainsi que le *Fon* (Fò, en langue dahoméenne) dit : mê ji je mê ji je we ayihû nô vivi : le jeu ne prend sens que dans la mesure où, à tour de rôle, chacun y participe. Cette phrase reflète déjà le « mi-dit » qui caractérise le discours africain. Ses implications ne visent pas uniquement le caractère alternatif du jeu ; elles visent également et surtout son caractère de réciprocité et d'égalité. En d'autres termes, chaque joueur doit tirer avantage du jeu ; personne ne doit être réduit au rôle de simple spectateur du gain de l'autre.

La question se pose alors de savoir de quel ordre d'avantage il s'agit ici ! Mais ce n'est pas le lieu d'approfondir ce point. Ce qu'on peut dire, c'est qu'il ne s'agit pas d'un déplacement de richesses matérielles.

L'avantage que chaque joueur tire du jeu

relève-t-il de l'ordre du trop-plein d'énergie qu'il libère à l'occasion du jeu?

Ne relève-t-il pas de l'ordre du rituel dont les effets sur l'individu et le groupe sont multiples et non encore pleinement élucidés?

Toujours est-il qu'à travers l'examen du jeu, nous pouvons pénétrer la conception du monde de l'Afrique. C'est une activité qui concrétise une attitude devant l'univers, la vie et la société, soit comme manifestation directe, soit comme compensation du comportement quotidien.

Les proverbes.

Passons à un autre domaine qui nous renseigne sur la conception du monde en Afrique : les proverbes, dictons et maximes.

On en trouve des quantités dans toute société. Non seulement chaque pays prend conscience de leur valeur et s'efforce de les collecter, mais de nombreux efforts sont déployés sur le plan international pour les faire connaître dans le monde entier.

Pourquoi cette attention considérable prêtée à ce qui, de l'avis de certains, n'est qu'une manifestation inférieure de l'intellect?

Tout d'abord, il ne s'agit pas d'œuvres secondaires, et de plus nous avons affaire là à de beaux « condensés » de longues et mûres réflexions, à des résultats d'expériences mille fois

confirmées. L'aspect anonyme des proverbes traduit leur insertion profonde au cœur de l'expérience et de la vie collectives, après de longs rodages et expérimentations.

Cette forme d'expression laconique des résultats de nombreuses expérimentations faites sur la société, la vie, l'univers, n'est pas, la plupart du temps, une pensée qui va de soi.

Voilà pourquoi, au lieu de présenter ici un catalogue de proverbes, dictons et maximes africains, nous préférons insister sur les remarques suivantes.

Pour commencer, il serait bon, à propos de tel ou tel proverbe portant sur le comportement social, moral ou politique, de s'interroger sur la catégorie sociale où cette pensée a pu émerger et se cristalliser. N'oublions pas en effet qu'on ne saurait, dans tous les cas, considérer les proverbes comme l'expression d'une sagesse éternelle et universelle. Il y en a que l'on rencontre dans tous les pays et à tout moment. Il y en a, au contraire, qui, dans le contexte d'un pays ou d'un ensemble de pays, traduisent l'attitude particulière d'une catégorie sociale. L'Afrique, sauf à la voir comme l'expression d'un phantasme où l'unanimité qualifierait éternellement les relations sociales, ne saurait être considérée comme le terrain d'une entente miraculeuse et sans contestation entre les citoyens.

Ensuite, là où il y a expression de la même pensée à travers des langues différentes et dans

des pays variés, il serait indiqué de rassembler et de confronter ces « condensés » de longues et mûres réflexions.

A cet égard, nous trouvons particulièrement intéressant le relevé de proverbes fait par notre collègue A. O. Sanda (29) et portant sur différents thèmes : la patience considérée comme une vertu, l'honnêteté considérée comme une vertu, la gratitude et l'ingratitude, la coopération et la réciprocité dans les relations humaines, l'ignorance, le manque d'information, l'expérience considérée comme la meilleure école, le leadership, le respect des aînés, la sagesse et la discrétion à attendre des aînés, le respect de soi attendu des aînés, les représentations, la force de gravité, l'espoir et la persévérance, l'effet de « boomerang ».

Ce qu'il convient de noter, en tout premier lieu, à propos de ces proverbes émanant de différentes sociétés africaines, c'est l'unité de la pensée africaine.

Nous découvrons, à ce niveau d'expression de l'intellect et dans ce mode de manifestation de la réflexion, que l'unité ne se conçoit pas comme répétition des mêmes images et des mêmes mots pour exprimer la même idée, mais consiste en un dynamique effort de métaphorisation où la créativité de chaque groupe est évidente.

Malgré cette absence de monotonie ou de répétition des mêmes images et des mêmes mots, la facture de ces « condensés » de la réflexion est

similaire. Ainsi, le recours à l'opposition majeure haut-bas traduit l'inévitable sans utiliser les mêmes mots en Yoruba, en hawsa et en ashanti.

De façon plus saisissante, nous voyons, dans les pensées concernant le respect de soi que doivent avoir les aînés, que différentes images sont employées pour exprimer la même idée : un homme âgé ne fait pas de lui-même l'objet de la risée des gens, dit le Yoruba, tandis que le Fò, le Kikuyu et l'Ashanti forgent d'autres images : un homme respectable ne doit pas se ravalier au niveau d'un gamin; les anciens du Conseil ne sautent pas par-dessus un ruisseau; quand un aîné dévore toute la nourriture avec avidité, il lui faut desservir la table lui-même. Les quatre images utilisées ne sont pas les mêmes, et pourtant l'identité ou similarité de la pensée exprimée n'est pas douteuse.

En bref, l'unité de pensée ne connote pas la répétition des mêmes gestes intellectuels ou manuels, des mêmes images; elle est l'expression d'une mentalité dynamique qui, en face d'un problème et d'une situation similaires, forge une réflexion similaire.

Voilà comment, dans le domaine des proverbes, il est possible d'avoir accès à la vision du monde des Africains.

A cet égard, nous remarquons qu'il y a plus qu'une *vision*; il y a une *conception*, une conception équilibrée, adaptée aux moyens et aux fins

que la société s'assigne. C'est dans cette voie que, de nos jours, se réalisent les travaux les plus convaincants sur la conception du monde en Afrique.

Dans ces conditions, une question se pose : s'agit-il d'une mode, ou bien cette tentative pour recueillir les proverbes africains et pour en tenir compte a-t-elle ses lettres de noblesse ?

En prenant par exemple un pays déterminé, nous pourrions procéder à un examen plus détaillé.

Considérons le cas du Sénégal. Pour autant que nos informations nous permettent d'en parler, c'est depuis plus d'un siècle que l'on y recueille les proverbes. En effet, nous disposons non seulement des *Fables sénégalaises* (1828), dont l'auteur, Roger Le Baron (30), contribue beaucoup à la mise en forme des fables recueillies, mais aussi des *Esquisses sénégalaises* (1853), où l'écrivain Boilat (31) nous livre de nombreux proverbes sénégalais.

Boilat donne même les noms de « certains philosophes anciens » Wolof. Il écrit, à propos des Wolof en général : « Leurs conversations ont pour objet les proverbes de certains philosophes anciens (...), les énigmes et les fables. L'histoire de leurs philosophes est trop intéressante pour n'en pas citer ici quelques faits. Le plus remarquable d'entre eux est Cothi-Barma. Les traits d'esprit de ce philosophe pourraient

parfaitement faire la matière d'un grand ouvrage (32). »

Boilat est frappé par le mode de communication et d'expression des Wolof et note les esquisses les plus saisissantes.

En voici une : « Cothi avait réservé sur la tête de son enfant quatre touffes de cheveux (les Wolof ayant coutume de raser la tête de tous les enfants). Chacune de ces touffes, disait-il, représente une vérité morale connue de moi seul et de ma femme. Sa femme avait de son côté un fils de premier lit, mais dont la tête était rasée comme celle des autres enfants. Le Damel (33), piqué de curiosité, chercha longtemps et en vain à découvrir le secret. Il eut enfin recours à la ruse. Il fit venir la femme du philosophe qu'il gagna à force de présents.

« La première touffe signifiait qu'un roi n'est pas un parent, ni un protecteur. La seconde, qu'un enfant du premier lit n'est pas un fils, mais une guerre intestine. La troisième, qu'il fallait aimer sa femme, mais ne pas lui donner sa confiance. La quatrième, qu'un vieillard est nécessaire dans un pays (34).

Condamné à mort par le roi excédé par le premier symbole, sauvé de l'exécution par un vieillard très influent auprès du roi et amené devant celui-ci, Cothi répondit, sans s'émouvoir : N'est-il pas vrai qu'un roi n'est ni parent, ni protecteur, puisque pour un secret que je ne vous ai point révélé et que j'avais bien le droit

de garder devers moi, vous m'avez condamné à mort, oubliant et les services que je vous ai rendus, et l'amitié constante qui nous avait liés depuis notre enfance?

« N'est-il pas vrai qu'il faut aimer sa femme et ne pas lui donner toute confiance, puisque ma femme, que je n'avais rendue dépositaire de mon secret que pour éprouver sa fidélité, l'a trahi pour de vils présents?

« N'est-il pas vrai qu'un enfant du premier lit n'est pas un fils, mais une guerre intestine, puisqu'au moment où il aurait dû pleurer son père condamné à mort, il ne pensait, au contraire, qu'à lui réclamer des habits dont il craignait la perte?

« N'est-il pas vrai enfin qu'un vieillard est nécessaire dans un pays, puisque sans un vieillard sage et prudent, dont la gravité a su dominer votre passion, je ne vivrais plus dans ce moment, mais je serais mort, victime de votre injuste colère (35)? »

Boilat note qu'« on attribue à Cothi plus de cinq mille adages ou maximes ». D'un autre « philosophe » Wolof, Masseni, petit-fils de Cothi, il rapporte les quatre adages suivants :

1. « Celui qui méprise sa condition est un homme sans honneur. »

2. « Quand un fils ne se contente pas du toit paternel, c'est que sa mère est impatiente. »

3. « Le pauvre qui craint le soleil craint un parent (un bienfaiteur). »

4. « Celui qui va dans la maison d'autrui pour demander l'aumône a tort; le propriétaire, pour la bâtir, s'est donné de la peine. »

Enfin, à propos d'un troisième philosophe Wolof, Biram Thiam-Demba, Boilat décrit un autre mode d'expression existant dans le cadre de l'oralité : les énigmes, qu'il situe dans l'ambiance des réunions.

« Cet homme, écrit-il, ne s'est occupé que d'énigmes pour amuser les oisifs. Néanmoins, les habitants du Cayor exaltent beaucoup sa subtilité. Le soir, au clair de la lune, ou au coin du feu, réunis en groupe, les Wolof, avec de grands éclats de rire, s'attaquent les uns aux autres pour des interrogations et des réponses qui sont autant de textes de philosophie. »

« Chacun interroge à son tour, et lorsque quelqu'un a deviné la réponse, on crie de tout côté : Wenc neu dug! (Il a dit la vérité.) Si la chose paraît difficile, ils se tiennent le menton et s'écrient : Bissimilay Dhiamé! (Au nom de Dieu de vérité!)(36). »

Boilat nous apporte une précision intéressante sur les catégories de proverbes. Les Wolof conçoivent, selon lui, deux sortes de proverbes : les proverbes trinitaires et les proverbes ordinaires.

Les proverbes trinitaires mettent en relief trois choses, objets ou considérations. Par exemple : Trois choses sont nécessaires dans ce monde, des amis, de l'extérieur et des sacs d'argent; ou

Trois choses sont préférables dans ce monde : posséder, pouvoir, savoir : ou encore : Trois choses l'emportent dans ce monde : la santé, être d'accord avec ses voisins, et être aimé de tous.

Quant aux proverbes ordinaires, ils comprennent toutes les formes de proverbes : « Une langue insolente est une mauvaise arme » ; ou : « Se reconnaître soi-même vaut mieux que de l'apprendre des autres » ; ou encore : « Des interrogations réitérées rendent indiscret. »

L'enseignement à tirer de l'ouvrage de Boilat porte notamment sur l'ancienneté de la prise de conscience de la valeur des proverbes considérés comme une expression de la conception du monde des Africains.

Peut-être est-ce parce que les premiers étrangers qui se sont intéressés aux proverbes africains n'avaient pas de thèse « d'école philosophique » à défendre et se contentaient de mentionner leur étonnement, qu'ils leur ont trouvé une valeur importante. De nos jours encore, peu d'hommes de culture africaine s'en désintéressent lorsqu'ils s'efforcent de comprendre leur propre société.

L'art.

Après les jeux et les proverbes dont l'examen est utile pour l'étude que nous poursuivons ici, il

nous faut aborder maintenant le domaine de l'art.

Qu'il s'agisse de la statuaire et de la sculpture, dont la pureté et la rigueur portent témoignage d'une haute valeur esthétique sustentée par la réflexion, qu'il s'agisse de l'architecture, de l'urbanisme, de la chorégraphie, de la musique, du modeste tressage des cheveux, etc., l'attitude des Africains vis-à-vis de l'univers, de la vie et de la société s'exprime non pas sous forme spéculative, mais sous forme d'activité créatrice et libératrice de la société.

Si Erwin Panofsky (37) a procédé avec succès à l'analyse des rapports entre l'architecture gothique et la pensée scolastique, nous ne voyons pas pour quelles raisons, dans l'étude des cultures qui ne sont pas polarisées sur les traités écrits, il ne serait pas possible de dégager du travail des bâtisseurs des gigantesques maisons bamileke (Cameroun), des maisons-obus tchadiennes ou des châteaux somba (nord du Dahomey)..., la pensée qui les inspire et la conception des rapports sociaux qu'ils consignent.

L'objet œuvre participe à un monde dont l'unité, à travers les multiples paliers d'oppositions, constitue un aspect important de l'intégration des activités dans une culture dynamique.

Dans son analyse de la maison kabyle, Pierre Bourdieu a déjà réussi à mettre en relief la

pensée sociale que traduit la subtile architecture kabyle.

Il s'agit d'étendre des études de ce genre aux cultures à dominante orale. Ainsi l'on verra comment, en l'absence de traités écrits, il est possible d'appréhender l'expression de l'homme dans sa vie concrète, l'expression de tout l'homme et de toute la vie, dans le geste de l'artisan-artiste.

La religion.

On ne saurait nier, par rapport aux domaines des jeux, des proverbes, de l'art, la place prépondérante qui revient au domaine de la religion dans la saisie du *proprium* africain eu égard aux « visions et perceptions traditionnelles ».

La religion africaine est, en un certain sens, l'effet et la source de la civilisation de l'oralité (38).

A défaut de livres consignnant les acquis des cultures africaines, c'est la religion qui joue le rôle de substitut vivant. Les pratiques religieuses conservent et traduisent le rapport au monde de l'homme africain. Elles expriment, dans le jeu du prescrit et de l'interdit, du permis et du défendu, les valeurs et contre-valeurs de la société.

Le domaine religieux est d'une richesse consi-

dérable. Pour nous en tenir à ses aspects essentiels susceptibles d'éclairer le sujet que nous examinons, commençons par noter qu'il comporte de véritables écoles de préparation, non seulement du fidèle, mais aussi du simple citoyen. Ces écoles sont ce qu'on appelle habituellement l'initiation.

En dehors de l'école que constitue la vie quotidienne familiale et sociale qui enrichit l'expérience de l'individu, l'initiation représente une institution capitale pour l'information et la formation du citoyen. C'est par elle qu'il a accès aux catégories végétales, minérales, animales, humaines, telles que chaque société se les représente dans son langage. C'est elle qui lui permet de dépasser la connaissance vulgaire des valeurs auxquelles la société tient, en approfondissant leur pourquoi. Ainsi, le citoyen n'est plus un errant (un *ahè* comme disent les Fò), mais devient un homme complet, épanoui, connaissant le commencement de la production des valeurs et institutions ou peut-être aussi leur origine.

La tentative de définir l'origine s'opère par le mythe (parole par exemple) qui n'est pas le discours faux ou soutenu par l'intention de tromper autrui, mais le discours fondamental fondant toutes les justifications de l'ordre et du contrordre sociaux. Ainsi, celui qui a accédé aux dévoilements ou révélations que prodigue l'initiation n'est plus un simple figurant; on dit de

lui, chez les Fò par exemple, qu'il a « l'oreille percée » (e tò to).

Mais l'initiation ne procure pas tout le savoir dans le cadre d'une cérémonie de durée limitée; elle se poursuit par un enrichissement moral, scientifique, politique, que seul le temps prodigue, et qu'il prodigue uniquement à l'homme persévérant. C'est un effort constant débouchant sur un style de vie, une attitude vis-à-vis de la vie, de la société et de l'univers, et qui ne se réduit pas à l'acquisition d'un certain nombre de recettes.

Voilà pourquoi nous dirons que le savoir prodigué par l'initiation relève de l'ordre qualitatif et non quantitatif : il s'agit d'apprendre à bien vivre et non de capitaliser des connaissances.

Quelques témoignages de savants pourraient compléter ces remarques. A propos du *Koumen*, A. Hampâté Bâ et G. Dieterlen écrivent : « L'initiation est connaissance : connaissance de Dieu et des règles qu'il a instaurées; connaissance de soi, aussi, car elle se présente comme une éthique; connaissance également de tout ce qui n'est pas lui (39). » Et cette science doit atteindre l'universel, chacun de ses éléments et de ses aspects faisant partie d'un tout. Les Peul disent : « Tout ne se sait pas. Tout ce qu'on sait, c'est une partie de tout. » « L'initiation, dit un texte peul, commence en entrant dans le parc et finit dans la tombe. »

Pour bien comprendre cet aphorisme, il faut savoir que « la vie d'un Peul, en tant que pasteur initié, débute avec l'« entrée » et se termine par la « sortie » du parc, qui a lieu à l'âge de 63 ans. Elle comporte trois séquences de 21 ans chacune : 21 ans d'apprentissage, 21 ans de pratique et 21 ans d'enseignement ».

« Sortir du parc » est comme une mort pour le pasteur ; il appelle alors son successeur : le plus apte, le plus dévoué des initiés ou son fils. Il lui fait sucer sa langue, car la salive est le support de la « parole », c'est-à-dire de la connaissance, puis il lui souffle dans l'oreille gauche le nom secret du bovidé.

Plus loin, un détail important : « 33 degrés correspondent aux 33 phonèmes de la langue peul, plus 3 degrés supérieurs qui sont inaudibles ; ils sont ceux de la « parole non formulée », mais toujours présente, dite « de l'inconnue » (40). »

Ce témoignage fait entrevoir le rôle irremplaçable de l'initiation, excellente école qui éduque chaque citoyen non seulement en lui enseignant les connaissances techniques requises par son métier, mais aussi en l'instruisant de la structure de l'univers, de ce que l'homme peut espérer et de ce qu'il peut faire.

Un texte *basa* (41) (Cameroun) vante les mérites d'une telle éducation et développe des idées sur la conception *basa* de l'homme : « L'homme est comme un arbre, il naît droit et

ne se courbe que plus tard sous le poids des vents de ce monde. Tout comme l'arbre, on peut le redresser quand il est encore jeune. De même qu'un vieux tronc tordu ne peut plus être redressé, de même, un adulte vicieux est difficilement redressable. L'enfant naît exempt de tout vice. Cependant, son innocence disparaît au fur et à mesure qu'il grandit et qu'il apprend toute chose. Après qu'il a pris conscience de lui-même, il découvre le monde qui l'entoure et qui agit sur lui. Par sa curiosité et son goût de l'aventure, il découvre très tôt le mal. Or, à cet âge il n'est encore prévenu de rien. Ses aînés, qui ont avant lui une expérience de la vie, ont le devoir de l'instruire, afin qu'il puisse éviter le mal et rechercher le bien. L'éducateur est à la fois comme arbitre et entraîneur. Lui-même n'est pas nécessairement bon joueur. Mais il connaît toutes les règles du jeu, de telle sorte qu'il peut les apprendre à d'autres et les obliger à s'y conformer. »

La morale ainsi enseignée à l'éduqué par l'éducateur ne prend toute sa valeur en tant que parole respectable et impérative que dans le cadre des pratiques religieuses où tout baigne dans le sacré.

Voilà pourquoi, en prospectant le domaine religieux, on mettra au jour des mines d'idées sur les « visions et perceptions traditionnelles ».

C'est en interrogeant les théologies et cosmologies élaborées dans les cénacles qu'on se

rendra compte, comme Marcel Griaule, que la connaissance dogon, par exemple, est « composée de 22 catégories de 12 éléments, soit 264, dont chacun est la tête de liste de 22 couples... cette construction de 11 616 signes exprime tous les êtres et toutes les situations possibles vues par les mâles. Celles des femmes, de même importance, lui correspond ». On verra aussi que les Dogon ou d'autres Africains « ont construit une explication indigène des manifestations de la nature (anthropologie, botanique, zoologie, astronomie, anatomie et physiologie) comme des faits sociaux (structures sociales, religieuses et politiques, techniques, arts, économie, etc.) (42) ».

Le domaine religieux nous révèle d'autres caractéristiques de la conception qu'ont les Africains de l'univers, de la vie, de la société.

C'est ainsi que le traitement du corps, qui intervient dans le rapport de l'homme avec la divinité, prouve l'inadéquation de la pensée religieuse dualiste, où le corps est éliminé au profit de l'esprit. Les techniques du corps jouent une fonction si importante que c'est plutôt par le corps que se manifeste la divinité. Celle-ci n'est pas uniquement un objet de démonstration à travers l'affrontement des écoles théologiques. Elle est une manifestation jouée dans l'allégresse collective et non la conclusion d'un syllogisme. Dans l'unité corps-esprit, individu-collectivité, recueillement-allégresse, vénération-familiarité,

c'est l'homme total lié à la société qui manifeste la divinité en assumant et sublimant tout ce qui le constitue comme homme.

Une autre remarque s'impose ici : elle concerne la multiplicité des noms que peut avoir un Dieu. C'est un piège où tombent souvent ceux qui ont toujours hâte de découvrir le polythéisme partout ailleurs qu'en Europe. Ils voient dans la multiplicité des noms d'un Dieu la confirmation de leur préjugé. Or, en situant ce mode de nomination de la divinité dans le cadre culturel de l'oralité, on comprend mieux l'attitude en cause.

En effet, dans ce cadre, la prolifération des noms d'un être — homme, dieu, etc. —, est un signe soulignant son importance. L'enfant obtient dès sa naissance plusieurs noms : nom secret, nom courant, et d'autres noms lui sont attribués ultérieurement, consignant les étapes importantes de la vie. La prolifération des noms de l'individu traduit la constellation des désirs de ses parents, de lui-même, de sa liaison mythique avec les ancêtres, de sa position familiale, de la manière dont il est venu au monde (la tête la première, ou les pieds les premiers, ou le cordon ombilical autour du cou, etc.), des péripéties de son idiosyncrasie, etc.

La prolifération des noms de la divinité est à comprendre dans cette optique. Donner plusieurs noms à la divinité ou à Dieu est la meilleure manière de chanter sa gloire et sa puissance.

Ici encore la divinité ne se démontre pas, elle est nommée. On voit par là comment une étude qui, considérant la prolifération des noms d'une divinité, conclurait au polythéisme, s'engagerait sur une fausse piste.

Le mythe.

Comme nous l'écrivions plus haut, le mythe n'est pas le discours faux ou soutenu par l'intention de tromper autrui, mais le discours fondamental, fondant toutes les justifications de l'ordre et du contrordre sociaux.

Si nous abordons son examen après avoir traité du domaine religieux, c'est parce qu'il n'est pas sans rapport avec le religieux. En ce sens, il nous faut distinguer les différentes catégories de récits.

Ceux qui emploient indifféremment les mots fables, contes, légendes, mythes, ne peuvent pas appréhender le statut spécifique du mythe et ce qu'il nous apprend sur « les visions et perceptions traditionnelles » touchant la conception du monde des Africains.

M. Léopold Sédar Senghor s'est efforcé d'apporter de l'ordre dans ces emplois indifférenciés des mots désignant diverses catégories de récits. Malheureusement, il n'a analysé que la comparaison entre conte et fable. Selon lui, le conte suppose un récit sans mise en scène des ani-

maux, tandis que la fable fait intervenir les animaux comme principaux acteurs du récit.

Nous aurions aimé savoir dans quelles conditions il souhaiterait qu'on emploie le terme de mythe. De plus, on peut se demander si la distinction qu'il fait entre conte et fable est opératoire dans le contexte africain.

La présence ou l'absence d'animaux constitue-t-elle un critère déterminant dans le contexte culturel africain? N'y a-t-il pas d'autres critères qui entrent en ligne de compte, tels que le jour, la nuit, la période de la journée où l'on raconte un récit?

Pour éviter l'impasse créée, dans le contexte européen, par de simples analyses conceptuelles des mots fable, conte, légende, mythe, il conviendrait d'étudier les mots qui désignent différentes catégories de récits dans la terminologie africaine.

Dans le livre de Boilat (43) publié il y a plus d'un siècle (1853), nous lisons que : « Les Wolof appellent du nom de *Laibe* les proverbes, maximes, adages, énigmes et les fables proprement dites, parce que, des unes comme des autres, on peut déduire une leçon de morale.

« C'est ordinairement le soir, au clair de lune, devant l'entrée de leurs cases, ou assis sur le sable, au milieu de la place publique du village, que les Wolof racontent des fables.

« Le conteur est placé au centre du cercle; il ne néglige rien pour amuser ses auditeurs,

mettant en scène les hommes, les animaux, il essaye d'imiter leurs gestes, leurs grimaces et leur son de voix ; il chante de temps en temps, et l'assemblée répète le refrain avec mille claquements des mains, accompagnés du bruit du tam-tam (...). Le conteur ne fait jamais la morale ; c'est à l'auditoire à tirer ses conclusions. »

Ici, également, nous aurions aimé savoir quel terme les Wolof de cette époque utilisaient pour désigner le mythe.

Considérons une aire culturelle africaine où les termes désignant les genres de récits sont plus nombreux. Il s'agit de l'aire culturelle *Fò* (Dahomey).

On y rencontre, dans le langage habituel, les mots *Xó*, *tà*, *Xójxó*, *yexó*, *xexó*, *glu*, *huenùxó*.

Que signifient ces termes ? De nombreuses précisions ont été données à ce sujet par d'éminents auteurs (44).

Pour notre part, nous tenterons de rendre opératoires des distinctions faites de façon diffuse dans le langage courant *fò* (pris comme exemple), en mettant en relief les caractéristiques du mythe.

Xó voudrait dire « histoire, événement, nouvelle » ; *tà* « histoire vraie concernant le passé familial » ; *xójxó* « récit historique datable » ; *yexó* « conte de fées » ; *glu* « conte, fable, anecdote » ; *xexó* « conte », tandis que *huenùxó* signifierait (provisoirement) « récit vrai ou légendaire » (45).

En reprenant ces termes pour approfondir l'emploi vulgaire qui en est fait, en nous posant certaines questions (à quelle période de la journée se dit telle ou telle forme de récit? Qui dit ou raconte ce récit? A qui est raconté le récit? Quand intervient l'exigence ou le critère de vérité et de fausseté?), nous parviendrons à repérer le statut du mythe et à préciser les enseignements qu'il comporte.

Le terme indigène *huenùxô* conviendrait pour désigner le mythe. Le mythe (*huenùxô*) peut être raconté à n'importe quelle période de la journée. Il est en revanche soumis à des restrictions à deux niveaux : au niveau de ceux qui sont susceptibles de recevoir le message communiqué d'une part, au niveau de ceux qui sont habilités à réciter ou réactualiser le message, d'autre part.

En ce qui concerne la première restriction, il est établi que n'importe qui ne s'entend pas réciter le message par le spécialiste. Pour la seconde, disons qu'il s'agit de spécialistes en matière de pratiques religieuses (tout au moins dans le système de divination).

Une autre caractéristique du *huenùxô* (mythe) consiste en ce qu'il est absurde de considérer, à son propos, les catégories du vrai et du faux. Ici intervient le principe d'autorité et de relation de solidarité efficiente entre le locuteur et l'interlocuteur.

Dans le mythe, il s'agit pour un fidèle de prendre connaissance du récit fondateur qui

permettrait d'élucider un problème existentiel angoissant.

Dans ce climat de relation de solidarité efficiente, la parole se manifeste comme acte. La voix pose, dans un contexte symbolique, le problème de la réalité en tant qu'objet considéré ici, maintenant, entre locuteur et interlocuteur.

Dernière caractéristique du mythe (*fò* du moins) : le spécialiste ne le récite pas par simple amour du bavardage et par souci de divertissement ; il attend de la récitation que son auditeur en tire la leçon qui s'impose, qu'il suive la voie qu'implique le récit et obtienne satisfaction.

En d'autres termes, le mythe tire à conséquence, dans la mesure où l'auditeur-consultant est contraint par les conclusions sur lesquelles débouche le récit.

Tel est le *huenùxó* (mythe), que de nombreux signes distinguent du *tâ* (récits historico-mythiques), du *xexó* (conte de fées), du *glu* (anecdotes portant sur n'importe quel sujet de la vie), etc.

Si toutes ces formes de récit ont en commun de n'avoir pour fondement que la parole (*mythos*), il est cependant important de souligner que seul le *huenùxó* prend toute son efficacité dans la parole.

On ne peut manquer de penser ici à Pavlov, selon qui la parole « entre en rapport avec toutes les excitations externes et internes qui arrivent aux hémisphères cérébraux, les signale

toutes, les remplace, et, pour cette raison, peut provoquer les mêmes réactions que celles suscitées par ces mêmes excitants (46) ».

Le concours de la voix, du geste et du rythme confère à la parole récitant le mythe et à la parole-message émanant du récit une force et un statut tels que le mythe (*huenùxó*) (47) n'a en un sens rien à voir avec l'aspect purement ludique et divertissant des autres formes de récit conçues par la théorie indigène.

Pour nous faire comprendre en un autre langage, nous dirons que le mythe africain (même s'il dissimule leur science et leur pouvoir « dans le pli des haillons dont ils sont affublés ») relève de l'ordre du symbolique.

L'ordre du symbolique, tel que nous l'entendons, se distingue de l'ordre de « l'imaginaire » et de l'ordre du « réel », pour reprendre le langage de l'École freudienne de Paris.

Pour M. Jacques Lacan (48), chef de cette école psychanalytique, le symbolique est ce qui donne sens à l'imaginaire et au réel. Il y a « autonomie de symbolique », « prise du symbolique » sur l'imaginaire et le réel, « suprématie du symbolique » sur l'imaginaire dans la mesure où aucune formation imaginaire n'est spécifique, où « aucune n'est déterminante ni dans la structure, ni dans la dynamique d'un processus ».

Le symbolique représente l'ordre ou l'organisation constitutive, la chaîne qui prend l'homme

« dès avant sa naissance et au-delà de sa mort ». Il est contraignant et permanent par rapport à l'imaginaire constitué par les formes successives ou les manifestations habituelles et non permanentes du symbolique qui produit le réel.

A la lumière de cette trilogie qui peut être utile pour situer la catégorie de récit dont relève le mythe (*huenùxó*) par rapport aux autres catégories de récit (*tâ, glu, xexó*, etc.), nous pensons que le caractère fondateur du mythe, son caractère de donateur de sens aux réalités quotidiennes et aux contenus des autres formes de discours, doivent être fortement affirmés ici.

C'est compte tenu de ces caractères que le domaine du mythe est lié à celui de la religion, dans le cadre d'une culture à dominante orale où les valeurs sociales prioritaires sont nimbées d'une aura de religiosité.

De nombreux récits de divination qui portent sur la création du monde, l'instauration de l'ordre, le statut de l'homme dans l'univers, la justification de tel ou tel principe moral et des différents ressorts de la société, la manière de bien vivre, peuvent, au terme de cette élucidation, être appelés des mythes. Ils se situent au-delà de toute éventuelle volonté de tromper pouvant émaner du locuteur, dans la mesure où cet hypothétique trompeur baigne dans l'ordre justifié par ces récits, tout comme son interlocuteur y est pris.

Le mythe africain n'est pas un discours

consciemment trompeur. Compte tenu des thèmes variés qu'il aborde, nous pensons qu'il livre, au niveau de la parole, les idées maîtresses concernant la conception du monde des Africains, idées que l'on peut comparer à celles qui se dégagent des autres domaines d'investigation : les jeux, l'architecture, la chorégraphie, la musique, l'urbanisme, sans oublier les devinettes, les proverbes et les fables.

Dans tous ces domaines de prospection de la pensée africaine, un trait demeure permanent : le « mi-dit » du discours verbal, gestuel, artistique et ludique.

Le discours qui porte la pensée dans toutes ses manifestations ne va pas, d'un trait, jusqu'au bout de l'élucidation de ses implications. Il appelle une participation de l'interlocuteur ou de l'observateur-auditeur. Soit qu'il tente dans le mythe, malgré la longueur du récit, de « dérober aux profanes une précieuse fécule qui, elle, semble bien appartenir à un savoir universel et valable », soit qu'il s'efforce dans les proverbes, en dépit de leur caractère condensé, de tout livrer à l'interlocuteur, tout en provoquant son intervention, soit que, enfin, il se joue ou s'implante dans l'espace sans explication, le « mi-dit » en dit assez sur les principes essentiels de la société à laquelle nous avons affaire. Il s'agit d'une société où l'univers et la vie ne sauraient être assumés par l'individu réduit au solipsisme. L'« autre » est toujours impliqué et

interpellé dans ce qui conditionne, sinon détermine ensemble le « je », le « nous » : l'antériorité ou tout au moins la simultanéité de la communauté dès que le « je » surgit.

C'est cette dimension prioritaire que le mythe théorise dans le langage fondateur qu'il représente. Dégager de ces différents domaines les visions et perceptions traditionnelles africaines est bien plus instructif que d'examiner les déclarations et états d'esprit de tel ou tel penseur acceptant ou niant l'existence d'une philosophie africaine.

Au total, toutes les philosophies ne sont-elles pas faites de visions et de perceptions plus ou moins bien articulées et à travers lesquelles se traduit le phantasme d'un groupe ou d'un individu?

S'il est légitime d'admettre les pensées interprétatives du monde, pensées souvent brillantes mais quelquefois délirantes, dont la société ne sait que faire dans sa tentative pour transformer le monde, n'est-il pas aussi légitime de prendre en considération des pensées à l'œuvre dans la transformation du monde et dans les différentes activités quotidiennes? Les voix de manifestation de la logique et de la pensée sont d'une riche variété; il nous faut éviter tout dogmatisme paresseux en nous efforçant de les assumer toutes.

NOTES

(1) Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 254-255.

(2) Sr Marie de Paul Neiers, *la philosophie de quelques tribus de la région de Jos Nigeria — Théologie, Cosmologie, Anthropologie* (Thèse soutenue en 1974).

(3) Janheinz Jahn, *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Le Seuil (traduction Briau de Martinoir), p. 127.

(4) Janheinz Jahn, op. cit., p. 112, 119, 121.

(5) L. V. Thomas, *les Religions de l'Afrique Noire*, p. 14.

(6) Sr Marie de Paul Neiers, op. cit., p. 303.

(7) L. V. Thomas, *Essai d'analyse fonctionnelle sur une population de Basse-Casamance*, IFAN, Dakar, p. 821.

(8) Janheinz Jahn, op. cit., p. 25.

(9) Adebayo Adesanya, *Yoruba Metaphysical Thinking*, in *Odu 5*, Ibadan, 1958, p. 41.

(10) Cf. Couturat qui considère « comme étranger à la philosophie de Platon tout passage d'allure mythique » (dans *De Platonis Mythos*, Paris, 1896) et V. Goldschmidt pour qui les mythes platoniciens ne servent que de support à la méthode suprême qu'est la dialectique.

(11) J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris, 1965.

(12) Lévi-Strauss, *l'Homme nu*, IV, Finale, p. 559.

(13) *Id.*, *ibid.*, IV, Finale, p. 560.

(14) *Id.*, *ibid.*, IV, Finale, p. 559-560.

(15) C. Lévi-Strauss, *l'Homme nu*, IV, Finale, p. 563.

(16) C. F. Volney, *Voyage en Syrie et en Égypte*, 1783, 1784, 1785, Desenne, VI, p. 15.

(17) Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale* (traduction du baron Slane), Alger, 1854, t. 2.

(18) Ibn Batounta, *Voyage dans le Soudan* (traduction de Marc Guckin, de Slane), Paris, 1843.

(19) Es-Saadi, *Tariknes Sudan* (traduction de O. Houdas), Maisonneuve, Paris, 1964.

(20) Kati Mohammed, *Tarikh el Fettach* (traduction de O. Houdas), Maisonneuve, Paris, 1964.

(21) Kati Mohammed, *Tarikh el Fettach*, p. 316.

(22) Ahmed ben Admed ben Ahmed ben Omar ben Mohammed Akit ben Omar ben Ali ben Yahia ben Koutalata ben Bekr ben Nik ben Lak ben Jahia ben Tachta ben Tabkar ben Hiran ben El Badjard ben Omar ben Abou Bekr ben Omar el Larneci... (1556-1627).

(23) Honorat Aguessy, « Tradition orale et structures de pensée : Essai de méthodologie », dans *Cahier d'Histoire mondiale*, Vol. XIV, n° 2, 1972, p. 269, 297.

(24) Hubert Deschamps, *l'Afrique des origines à 1945*, p. 348.

(25) Habituellement, ce jeu se joue entre deux joueurs disposant chacun d'une rangée de six trous contenant chacun 4 graines ou petits cailloux. « Bien qu'il y ait des formes de jeux à plus de 2 joueurs, et dans ce cas à 3 ou 4 rangées de cases, le jeu ordinaire se joue à 2 joueurs, sur une planche à 2 rangées de godets, une pour chacun des 2 joueurs, généralement de 6 godets (quelquefois de 5, 7 ou 8). A défaut de planche à godets, très souvent les joueurs creusent dans la terre 2 rangées de simples trous. Dans chaque godet sont placés 4 pions; ce sont des pierres toutes semblables, ou des graines, ou des cauris, petits coquillages servant naguère de monnaie. Et le déplacement de ces pions se fait dans tous les cas d'une manière analogue. » Joseph Boyer, dans *Présence Africaine*, 7, p. 311, 1949.

(26) Stewart Culin, *Mankala, the national game of Africa*, (1896).

(27) Document de travail non publié, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Paris.

(28) C. Lévi-Strauss, *la pensée sauvage*, Plon 1962, p. 46.

(29) A. O. Sanda, document de travail non publié, pré-

senté au Symposium international sur l'autocompréhension culturelle des nations, Innsbruck, Autriche, juillet 1974.

(30) Roger Le Baron, *Fables sénégalaises*, 1828.

(31) Boilat, *Esquisses sénégalaises*, 1853.

(32) Boilat, *Esquisses sénégalaises*, p. 345-346.

(33) Damel, le chef, le roi.

(34) Boilat, *Esquisses sénégalaises*, p. 352.

(35) Boilat, *Esquisses sénégalaises*, p. 354-355.

(36) Boilat, *Esquisses sénégalaises*, p. 354-355.

(37) Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. P. Bourdieu, Édit. de Minuit, 1967.

(38) Cf. H. Aguessy, « Religions africaines, comme effet et source de la civilisation de l'oralité », dans *les Religions africaines comme source de valeurs de civilisation*, Présence Africaine, 1972.

(39) A. Hampâté Bâ et G. Dieterlen, *Koumen*, Mouton, Paris, 1961.

(40) A. Hampâté Bâ et G. Dieterlen, *Koumen*, p. 19.

(41) Chant populaire basa très connu en pays Lôgkat, Babimbi-Ouest (Cameroun), traduit par M. Simon Bolivar Njami-Nwandi.

(42) M. Griaule, *le Renard pâle*, p. 40.

(43) Boilat, *Esquisses sénégalaises*, 1853, p. 391, 392.

(44) Cf. Ahanhanzo Maurice Glélé, *Dânxomé*, 1974 Nubia-Paris p. 16-17.

(45) Cf. Dictionnaire fon-français Segurola.

(46) I. P. Pavlov, « Derniers résultats des recherches sur le travail des hémisphères cérébraux », in *Journal de Psychologie*, 1926.

(47) Pour plus de détails, voir notre thèse d'État, Sorbonne, 1973.

(48) J. Lacan, *Écrits*, p. 52, 11, 468, 546.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAHAM W. E., *The Mind of Africa*, London, 1962.
- AGUESSY H., « la Religion africaine comme effet et source de la civilisation de l'oralité » in *Présence Africaine* (Colloque de Cotonou 1970), 1972.
- « Tradition orale et structures de pensée, Essai de méthodologie » in *Cahiers d'Histoire Mondiale* vol. XIV, n° 2, Unesco, 1972.
- « Le Choc des cultures. De la technique-médiation à la technique-aliénation » in *Axes*, tome V/1, Paris, 1972.
- Essai sur le mythe de Legba* (Paris Sorbonne, 1973).
- BALANDIER G., *la Vie quotidienne au royaume du Kongo*, Paris, 1965.
- Sens et puissance*, Paris, PUF, 1971.
- BARRET DR. P., *Sénégal et Guinée, La religion gabonaise ; l'Afrique occidentale*, Paris, Challamel et Cie, 1888.
- BASCOM W. R., « The myth-ritual Theory » in *Journal of American Folklore*, vol. 70 (1957).
- BASTIDE R., *les Religions africaines au Brésil*, Paris, PUF, 1960.

- BOUQUIAUX L., *Textes birom (Nigéria septentrional) avec traduction et commentaire*, 1971, Université de Liège.
- CAILLOIS R., *les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958. Revu en 1967.
- CALAME-GRIAULE G., *Ethnologie et Langage*, la parole chez les Dogon, Paris, Gallimard, 1965.
« Esotérisme et organisation sociale au Soudan in *Bulletin de l'IFAN*, t. XVI, série B, n° 34, 1954.
- COLIN R., *les Contes noirs de l'Ouest africain*, Paris, 1957.
- DELAFOSSÉ M., *Civilisation négro-africaine*, Paris, Stock, 1925.
- DESCHAMPS H., *Traditions orales et archives au Gabon*, Paris, 1962.
- DIAGNE P., « Linguistique et culture en Afrique », in *Présence Africaine*, XLVI, 1953.
- DIETERLEN G., « Mythe et organisation sociale en Afrique occidentale », in *Journal de la Société africaine*, t XXIX, fasc. I, Paris, 1959.
- DIOP Ch. Ant., *l'Unité culturelle de l'Afrique Noire*, Paris, 1959, *Présence africaine*.
- DUCROT O., *Dire et ne pas dire*, Collection Savoie, Hermann, Paris, 1972.
- DUMÉZIL G., *Mythes et dieux des Germains*, Paris, 1939.
- ÉLIADE M., *la Nostalgie des origines, Méthodologie et histoire des religions* Paris, 1970.
- EVANS-PRITCHARD E. E., *Nuer religion*, The Clarendon Press, Oxford 1956.
- FORDE D., *African Worlds*, Studies in the cosmological Ideas and Social Values of African Peoples, London, Oxford University Press, 1960.

- FOUCAULT M., *l'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- GLÉLÉ M., *Dânxomé*, Paris, 1974, Nubia.
- HAZOUME P., *Doguicimi*, Paris, Larose, 1938.
- HOLAS B., *les Dieux d'Afrique Noire*, Paris, Librairie Orientaliste, 1968.
- HOUIS M., « Littérature de style oral », in *La grande Encyclopédie Larousse*, vol. 2.
- HOUENOU T. K., *l'Involution des métamorphoses et des métempsychoses de l'univers*, Paris, 1923.
- JAULIN R., *la Mort sara*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1971.
- KAGAME A., « la littérature orale au Ruanda », in *les Prêtres noirs s'interrogent*, éd. du Cerf, Paris, 1957.
- MAQUET J., *les Civilisations noires*, Paris, 1962.
- MERCIER P., *Connaissance de l'Afrique, Civilisation du Bénin*, Paris, 1962.
- MBITI J. S., *Concepts of God in Africa*, London, 1970.
- N' KRUMAH K., *le Consciencisme*, trad. Payot, Paris, 1964.
- PAQUES V., « l'Unité de la pensée africaine » in *Revue de l'Institut de Sociologie*, Paris, 1966.
- PAULME D., « Littérature orale et comportements sociaux en Afrique noire », in *l'Homme*, I, Paris, 1961.
- PRICE-MARS J., *Ainsi parla l'Oncle*, Paris, réédition Leméac, 1973.
- SENGHOR L. S., « les Fondements de l'africanité ou négritude et arabisme », in *l'Unité africaine*, Dakar, n° 242, 43, 44, 23 février, 2 et 9 mars 1967.
- THOMAS L. V., *les Diola*, IFAN, Dakar.
- TSHIBANGU Th., *le Propos d'une Théologie africaine* Puz, Kinshasa, 1974.

VANSINA J., *la tradition orale, Essai sur la méthode historique*, Tervuren, 1961.

ZAHAN D., *Religion, spiritualité et pensée africaine*, Payot, Paris, 1970.

III

RENAISSANCE ET PROBLÈMES CULTURELS EN AFRIQUE

Par Pathé DIAGNE

Les questions actuelles de la culture relèvent en Afrique d'une problématique de renaissance. Ce continent a, d'une manière générale, accusé un retard certain au plan des sciences et de la technique à partir du xvi^e siècle. L'humanisme africain n'a pas pu, dans ce contexte, susciter un support matériel assez efficace pour le mettre à l'abri des hégémonies externes. Les guerres de libération ont achevé de démanteler un édifice colonial constitué sur les ruines de résistance politiques et culturelles. L'idéologie ethnocentriste impériale a mis en veilleuse les cultures nationales du continent pour près d'un siècle. Elle a imposé des instances socioculturelles élaborées dans ses propres perspectives, par référence à ses intérêts, ses valeurs, ses langages et son ordre, et qui font écran entre le peuple et ses institutions, son école, ses économies, sa vision du monde et

le sens même de sa propre histoire. La renaissance africaine comme projet ne diffère pas, de ce fait, des mouvements de même nature qui sont éclos à diverses époques en Europe ou en Asie. Elle a le sens d'une reconquête de l'espace culturel d'équilibre de l'homme africain. Elle est effort de mise à jour et d'insertion dans la modernité. Elle est réaction contre les hégémonies culturelles, en particulier européennes.

* * *

La problématique d'une renaissance noire ou africaine soulève trois interrogations majeures.

Que signifie, dans le monde contemporain, la spécificité de la culture et de ses formes d'expression?

Dans quelle mesure l'Africain peut-il assumer un patrimoine institutionnel, une vision du monde, un héritage linguistique, un art ou une symbolique, et a-t-il intérêt à le faire?

Que recouvre la présomption de la créativité d'une tradition? Le patrimoine culturel est-il essentiel à l'expression du spécifique et de l'original? En quoi confère-t-il à l'effort de renaissance son double sens de redécouverte mais aussi de référence pour l'œuvre de renouvellement?

L'histoire des idées, des mouvements et des théories de toute renaissance illustre une évidence. Il est plus aisé de brandir son passé et ses

traditions esthétiques ou morales que de définir, dans un monde en pleine mutation, une ligne culturelle évidente pour tous, un ordre de valeurs immuable. Que reste-t-il du gothique dans l'architecture de Saarinen ou de Mies Van der Rohe? Quel rapport y a-t-il entre la peinture rupestre du Tassili et un tableau de Papa Ibra Taal ou du Brésilien Tiberio? Qu'est-ce qui, dans leurs œuvres, rappelle la Dame blanche d'Aouanrhet ou le Dieu géant de Jubharen et que l'on ne trouve pas dans les fantaisies de Chagall ou les lignes de Picasso?

Le propre de l'artiste, même à une époque de renaissance, est de détruire, de supprimer les entraves de la tradition pour libérer les énergies et l'imagination. Le novateur en politique ou en morale perçoit dans la société des fissures fécondes. Il les accentue pour créer un nouvel équilibre et des règles de vie plus généreuses qu'il déchiffre au-delà d'une coutume vieillie.

Les têtes figuratives d'Ifé, le géométrisme du masque Kuba stimulent notre sensibilité. Nous les percevons et les comprenons avec un regard et des sentiments qui ne sont peut-être plus ceux des artistes qui leur ont donné vie. Ils peuvent revêtir pour un intellectuel maghrébin, un esthète wolof ou un collectionneur new-yorkais une signification qu'ils ont perdue pour le planteur yoruba ou baoulé. Ces œuvres constituent les jalons d'une expérience qui se perpétue. Elles n'identifient pas des références immuables.

Le récit oral traditionnel du conteur et du griot négro-africain utilise une technique de caractérisation et un mode de dramatisation qui s'articulent sur une structure souvent simple. Les événements s'y greffent sur une intrigue linéaire. La richesse des péripéties crée une tension permanente. Le roman moderne semble, paradoxalement, s'engager aujourd'hui sur cette voie qu'on aurait dit simpliste après Joyce. Il emprunte de plus en plus un style devenu courant, celui du cinéma, de la radio ou de la télévision. L'esthétique de l'oralité a renouvelé l'art littéraire. Il est probable qu'elle suscitera un art cinématographique typiquement négro-africain. C'est que l'homme moderne, dont les heures sont devenues plus précieuses, recourt à ces media pour prendre connaissance des grandes œuvres du passé qui, il y a un siècle, mobilisaient encore le temps de loisir des civilisations agraires. Ce qui ne veut pas dire que les vieilles techniques aient nécessairement perdu toute efficacité.

C'est la fidélité d'Achebe au langage et à la vision ibo, dont il restitue l'image, l'expérience et la pensée, qui confère à *Things Fall Apart* et *Arrow of God* leur ton si intime. Aucun écrivain africain moderne ne l'égale sur ce plan, sauf peut-être le romancier bantou de *Chaka*, Thomas Mafolo. L'originalité d'Achebe tient à ce que son œuvre reflète une expérience émotionnelle, une culture et une technique artistique spéci-

fiques. Elle tranche sur celle de l'Américain Hemingway, du Français Aragon ou du Japonais Kawabata. Achebe enrichit le monde en lui révélant, à travers la culture, les valeurs, le langage, les concepts, le mode d'expression et la vision du monde d'Okonkwo et d'Ikemufa, un aspect de l'homme. Il séduit parce qu'il a du talent, mais aussi parce qu'il est différent. Il initie à une sensibilité, à une esthétique qui ne sont ni celles d'un Italien, ni celles d'un Japonais, ni même celles de son voisin Yoruba.

Une des particularités du fait culturel réside dans son ambiguïté. C'est un phénomène à la fois spécifique et ouvert. Il est vivant, révèle des éléments et des lignes d'évolution souvent contradictoires ou divergentes. Il a sa mesure dans l'homme. L'institution, la vision éthique ou esthétique qu'il sous-tend, les significations qu'il assigne aux objets, aux êtres, au phénomène économique, aux rapports de l'être à autrui ou à l'objet ne revêtent une valeur permanente qu'en fonction de choix et de contextes déterminés. Mais la culture n'est pas seulement un phénomène ambigu. Elle a un caractère conflictuel. Les cultures, comme les nations, établissent entre elles des rapports de force. Elles servent des intérêts. Un patrimoine culturel, linguistique ou institutionnel définit un cadre de référence, un outil d'organisation. On n'emprunte pas impunément une langue ou une instance socio-culturelle externe. Une ethnie, une classe, une

nation assument leurs valeurs et leur vision du monde parce qu'elles y trouvent leur équilibre et leur autonomie. Un patrimoine culturel externe aliène, d'une manière ou d'une autre, ceux qui l'adoptent. Les constructions culturelles d'origine étrangère à prétention universaliste cachent toujours un dessein hégémoniste. Et ce n'est pas un hasard si les renaissances ont toujours été des réactions nationalistes, des tentatives pour édifier des libertés, des écoles, des instances socio-culturelles, des pouvoirs, un art ou une littérature qui servent une vision propre du monde.

L'art nègre et l'histoire africaine ont contribué à désaliéner l'homme africain. Ils ont parfois débarrassé le non-africain de ses préjugés. Le créateur nègre a affirmé son existence par la qualité de ses œuvres et leur influence dans le monde. L'histoire africaine a trouvé droit de cité non pas tant grâce à E. W. Blyden, Ajayi, Ch. Anta Diop, Ki Zerbo ou Basil Davidson, mais peut-être surtout à la faveur des indépendances et des guerres abouties de libération. Champollion avançait, dès le début de la redécouverte de l'Égypte, l'hypothèse de l'origine nègre de la civilisation pharaonique. Il eut aussi peu d'écho sur ce plan que *Nations Nègres*, passé sous silence dans le contexte colonial. Aujourd'hui, comme le souligne Alioune Diop dans sa préface au catalogue de l'Exposition de Dakar en 1967, les voix les plus fortes et souvent les plus autorisées sur l'art nègre sont européennes,

américaines, en tout cas étrangères au continent.

Les recherches et les enseignements sur la culture noire africaine, afro-américaine ou afro-arabe fleurissent hors d'Afrique. L'Africain revendiquait, il y a peu, droit de cité pour ses cultures, son histoire, son art que l'on contestait; ceux-ci sont aujourd'hui reconnus, célèbres et même intégrés dans un monde moins conflictuel. Sa contribution est acceptée non seulement comme différente, originale, mais comme enrichissante pour le reste du monde. Il n'en a pas toujours été ainsi. Encore la vision que l'étranger a des cultures africaines et le rôle qu'il leur assigne, à travers le poids des hégémonies qu'il exerce, enlèvent-ils toute portée réelle à l'acceptation des faits ou au changement de perspectives. En ce sens, l'héritage culturel ne revêt son sens véritable, dans le contexte d'une renaissance, qu'en se perpétuant hors du texte, des musées ou du folklore. Il a vocation de tradition créatrice.

Le produit d'une culture, c'est-à-dire l'ensemble de ses institutions, de ses œuvres, de ses arts ou de ses textes, constitue un héritage. Celui-ci existe comme donnée dans un monde qui change. Il peut survivre ou mourir, aliéner ou libérer. C'est par rapport à ce rôle qu'il est ou non un apport vivant.

Samori, El Aaji Umar ou le pharaon Mentouhotep sont des personnages mobilisateurs, voire exemplaires. Mais l'histoire continue de se faire

non seulement avec des idées, des idéaux et des références, mais par l'expérience, l'action et la pratique de ceux qui vivent. Les guerres de libération ont besoin de Chaka en acte, pas simplement au théâtre ou sur la toile militante de Sokoto. Le produit littéraire artistique d'une culture peut ne plus rencontrer d'écho. Le contenu culturel fini, c'est-à-dire l'œuvre achevée, est une donnée conquise, partagée. Il continue à intéresser au-delà du plaisir qu'il procure, par la vie qu'il acquiert.

La sculpture n'a pas d'existence en soi. La forme que la statuaire revêt à Ifé, à Karnak ou à Nok, est seule pertinente. Elle diffère d'un site à un autre et c'est dans ces différences que réside l'originalité. La spécificité exprime les moyens d'une culture, son pouvoir de créer ses outils ou son langage, d'imposer sa vision, son génie caché ou, en tout cas, latent et singulier.

* * *

Le langage est, bien plus que les nuances culturelles ou les différences d'expérience émotionnelle, ce qui distingue les formes d'art et d'humanisme, les œuvres et les talents. On emprunte des notions et des concepts. Il est rare en revanche que l'on transfère facilement la perception qui préside à l'élaboration de ces concepts dans une culture, ou le découpage par lequel celle-ci élabore. Le langage caractérise l'homme. Il fait l'originalité.

L'art nègre a exercé une influence manifeste sur Matisse ou Picasso. Cette influence n'a pas conduit au décalage du masque, mais elle a élargi les perspectives du peintre et du sculpteur européens. Elle les a contraints à réinventer espace, regard et langage.

Les thèmes traités par le théâtre, le roman ou le cinéma divergent de moins en moins. Ce sont l'expérience émotionnelle qu'ils reflètent et les formes d'expression utilisées qui les distinguent. L'unité relative des civilisations matérielles tend à ramener l'art à une thématique et des contenus voisins.

La renaissance repose donc moins sur les réalités d'une expérience qui s'universalise que sur la capacité de créer des moyens d'expression qui donnent leur plénitude à une culture, une pensée ou des œuvres.

I. LE PROCÈS DE RENAISSANCE ET SES THÈMES

La renaissance noire et africaine s'est exprimée à travers des idées, des théories, des mouvements. Elle a ses labels et ses manifestes. On les décèle dès le début du XIX^e siècle en Afrique et hors de l'Afrique. Comme l'écrit Frantz Fanon, les résistances du pouvoir traditionnel et les guerres de libération sont des manifestations de ce processus. Les mouvements pan-nègre, panarabe et panafricain en sont des

moments. Les théories de l'African Personality ou de la Négritude, le Consciencisme, l'Authenticité, l'Ujama, la Rénovation représentent autant de tentatives pour en faire un corps d'idées, une doctrine politique à l'époque des luttes pour l'accession à l'indépendance.

Comme tout effort d'affirmation des libertés d'un peuple, d'une nation, d'une race ou d'une classe, le mouvement de renaissance s'est cristallisé autour de quelques thèmes.

Les thèmes permanents sont l'*ethnie* et la *race*, comme agents producteurs de cultures.

Les *valeurs de civilisation* sont sollicitées pour élaborer un projet d'humanisme, une vision spécifique des rapports de l'homme avec la nature et de ses liens avec autrui.

De ces thèmes de la renaissance africaine, nous ferons une présentation schématique, en sélectionnant arbitrairement quelques points de repère.

Le thème ethnique.

Il est important, ne serait-ce que du fait des labels auxquels il a donné naissance : Pan-Negro mouvement en Amérique, Cri Nègre et Négritude en Europe. La renaissance africaine a signifié une volonté d'assumer la race, c'est-à-dire une culture propre à une ethnie et le destin de celle-ci. En ce sens, elle se distingue des renaissances

européennes, de la Nahda arabe, des Kulturkreise germanique et scandinave. Ces mouvements n'ont pas une connotation pigmentaire aussi accentuée. Ils renouvellent des cultures nationales, les réconcilient avec elles-mêmes, par la récupération de la langue, de l'histoire ou du pouvoir. Le plus souvent ils les remettent à jour par référence à une expérience ou un savoir neuf.

L'aggiornamento italien est, en ce sens, l'équivalent de la renaissance française, slave ou égyptienne. C'est une rénovation culturelle. Il réassume, de l'intérieur, une culture nationale propre aux masses retardataires ou reléguées jusqu'alors au second plan par une instance socioculturelle étrangère et élitiste. L'italien et le français, comme langues et comme cultures, font surface en lieu et place du latin à la fin du Moyen Age. Le russe et l'arabe s'ajustent aux terminologies scientifiques au XIX^e siècle.

De telles renaissances novatrices eurent lieu dans l'Afrique ancienne et précoloniale. C'est ainsi que Toutankhamon rétablit le culte des dieux de Thèbes évincés par Akhenaton et que Sonni Ali remit en honneur la culture sonray au détriment des hégémonies élitistes des ulémas islamisés de Tombouctou au XVI^e siècle. Les conflits qui ont secoué l'Afrique au XIX^e siècle, opposant en particulier le pouvoir traditionnel, islamisé ou non, et les réformateurs musulmans, ont représenté des renaissances de même nature,

qui attestaient des conflits internes de cultures.

La renaissance africaine ou nègre contemporaine va au-delà d'un simple aggiornamento. Elle vise la conquête des droits politiques, la suppression de l'apartheid et de la discrimination, le droit pour l'Africain d'édifier sa propre culture, de servir sa propre vision du monde. C'est en cela qu'elle est révolution. La renaissance africaine moderne est née du conflit avec une hégémonie coloniale à coloration raciste. Elle est, dès l'origine, une réaction antiraciste, l'acceptation non pas d'un simple destin ethnique et culturel mais de la race comme fardeau historique dans le conflit avec l'autre.

Le Nègre a, comme l'Asiatique et l'Arabe blanc, assumé le préjugé de couleur et le mépris. Il est, du lot, celui qui a subi à travers l'esclavage l'épreuve la plus rude.

Les renaissances nègres n'envisagent pas la race de la même manière. L'impact des rationalisations touchant l'infériorité supposée du Nègre est faible sur l'esprit d'un précurseur comme E. W. Blyden(1), qui ne leur accorde aucun crédit. A cet égard, Blyden adopte une attitude en tout point semblable à celles des masses et des élites traditionnelles. Le racisme qui aiguise la conscience opprimée du nègre de *Peau noire, Masques blancs*(2) prend la forme d'une violence politique, d'un système d'exploitation. Il est imposé de l'extérieur par la force. L'idéologie qui secrète le système est dans sa

nature. Il y a de la part du Négro-Africain colonisé une indifférence vis-à-vis de cette spéculation raciste proprement dite qui se cherche des fondements objectifs. Cette attitude tranche sur le comportement profondément traumatisé des minorités noires exilées, asservies ou aliénées par la culture hégémonique européenne. Le paysan congolais, l'aristocrate kayorien ou le marabout toucouleur ne s'interrogent pas sur leur couleur. Elle ne les obsède pas plus qu'elle n'affecte le Kabyle aux yeux bleus exproprié par l'Algérois et le Français.

L'Africain traditionnel, écarté, par son refus ou par le ghetto où il est réduit, de l'univers et de l'idéologie du colon, n'analyse ni ne discute sa situation dans les termes et selon la rhétorique raciste que l'on veut lui imposer. La domination, l'agression et l'exploitation qu'il subit constituent à ses yeux la réalité première. C'est là ce qui explique la sérénité des nationalistes qui ont précédé et suivi E. W. Blyden (3). Le Mahdi du Soudan, el Aaji Umar, Béhanzin n'engagent pas avec le conquérant européen un débat d'ordre racial. Ils perçoivent, comme plus tard Casely Hayford (4) ou Ngalandou Diouf (5), la renaissance africaine en termes politiques, et subsidiairement en termes culturels et raciaux. On peut citer des voix africaines qui suggèrent l'assimilation. La plus notoire, au XIX^e siècle, en Afrique occidentale, est peut-être celle du docteur Boyle Horton (6). Il est nègre. Il ac-

cepte les valeurs occidentales comme celles de l'homme. Il juge cependant le Noir apte à se les assimiler. En ce sens, il est le précurseur d'un certain discours de renaissance.

Le thème des valeurs de civilisation.

La *valorisation culturelle* est l'autre composante des idées qui animent les mouvements et les théories de la renaissance contemporaine. Les nationalismes politico-religieux des réformateurs du XIX^e siècle, tels que l'Éthiopianisme (7), le Mahdisme (8), le Mouridisme, ont tenté, comme le Kinbanguisme, d'être des révolutions culturelles. Ils ont cherché à affirmer une certaine spécificité à l'intérieur de l'Islam ou du christianisme, face aux hégémonies qui pouvaient se profiler derrière des constructions à vocation universelle, mais très profondément marquées par leurs origines.

La revalorisation culturelle signifiera deux faits. D'abord une mise à jour des civilisations dont l'Africain et le Noir sont responsables, mise à jour qui permettra de réfuter l'accusation de « peuples sans histoire », « sans art », « hors de l'histoire ou de la civilisation ». Ensuite, la démonstration de la capacité des éléments de civilisation africaine de donner vie à des cultures spécifiques, dans l'époque actuelle de grande mutation et de crise.

Le thème de *l'histoire* est au premier plan. Dès le début du XIX^e siècle, il constitue une partie importante de la rhétorique des nationalistes de formation européenne.

E. W. Blyden est, comme on le verra plus loin, frappé et fasciné par le développement des sociétés historiques du Soudan. Il est séduit par les vastes constructions politiques qu'il découvre en Afrique au XIX^e siècle. La compréhension que ce pasteur anglican montre pour l'Islam, dont il étudie la littérature, vient en grande partie du rôle qu'il lui attribue dans le renouvellement des civilisations du Mali, du Sonraï ou du Hausa de Dan Foojo (9).

Les recherches de Yoro Diaw (10) au Sénégal, Sarbah (11), Casely Hayford, Aggrey (12), S. Johnson (13) ou N. Azikiwe (14) au Nigeria, L. Dube (15) en Afrique du Sud, Apolo Kagwa (16) en Afrique orientale se situent dans la même perspective. Elles expriment un souci d'affirmation basé sur un passé qui, par ses empires, ses institutions et ses figures épiques, ne le cède en rien à celui du conquérant.

Dès le XIX^e siècle, E. W. Blyden développe déjà le thème d'une Égypte nègre mère des civilisations. Casely Hayford, admirateur de Blyden, en reprend l'argument dans son ouvrage *Ethiopia Unbound*. Carter Woodson, historien noir américain et fondateur du *Journal Histoire des Noirs*, en 1937, expose à nouveau ce thème que l'on trouve en filigrane dans les œuvres de

Senghor (17). C'est Ch. Anta Diop (18) qui lui donnera sa formulation la plus impressionnante. On retrouve les mêmes préoccupations chez J. Ki Zerbo (19), E. Mveng (20), l'historien nigérian O. Dike (21) et le Noir américain Snowden (22). L'importance de l'histoire dans la perception de la renaissance africaine a déterminé la vocation de nombre d'intellectuels africains.

« Chaque nation construit son futur sur son passé », écrit O. Dike. Ki Zerbo affirme en 1957, dans un article intitulé « Histoire et conscience » : « Dépouillé aussi de son histoire (le Nègre) est étranger à lui-même, on peut dire qu'il est aliéné et il l'est en effet dans tous les sens du terme. » Ch. Anta Diop écrit de son côté, dans *Unité culturelle de l'Afrique noire* : « C'est seulement une connaissance réelle du passé qui peut amener dans la conscience le sentiment d'une continuité historique indispensable à la consolidation d'un État multinational. »

Les analyses de la pensée africaine moderne ont bien mis en évidence cet effort axé sur la valorisation du passé, cette volonté de fonder, sur cette base, des idéologies de reconquête d'identité et d'affirmation d'une capacité établie dans l'histoire de faire l'histoire, d'en être le sujet et non un simple objet.

I. Wallerstein (23) a expliqué le rôle de contre-argument que l'histoire joue dans l'idéologie

coloniale. « La justification idéologique de la supériorité culturelle a été l'un des principaux arguments pour le maintien de la domination coloniale. Le système d'éducation était utilisé pour inculquer cette idéologie à la nouvelle élite. » Il a rappelé, à la suite de Blyden, que « l'histoire écrite pendant la période coloniale est celle de la période coloniale elle-même ». L'histoire contribue à la lutte idéologique et politique. Elle donne aux valeurs « la légitimité d'un passé cohérent. Elle l'authentifie. Elle rassure sur l'avenir ».

Le thème des *valeurs africaines de civilisation* est une autre référence. Il est moins sentimental, plus actuel et concret. Il atteste l'effort du colonisé pour se maintenir en équilibre devant les mutations que la conquête et les techniques nouvelles lui imposent.

L'argument essentiel consistera à soutenir l'adéquation parfaite de l'homme africain avec ses institutions, la valeur de ses lois, de son droit, de ses relations sociales, ou, de manière générale, des rapports qu'il établit avec autrui, avec l'objet ou la nature.

Dans les pays où le pouvoir traditionnel n'a pas survécu à la conquête, l'élite n'en continue pas moins de valoriser, par la recherche, ses institutions. Yoro Diaw, à la même époque que Blyden, ouvre, avec ses études sur les institutions des peuples sénégalais, la voie à toute une élite d'expression française. Les œuvres capi-

tales d'A. Hampaté Bâ (24), de Mapaté Diagne, de Boubou Hama (25), d'Hazoumé (26), de Fily Dabo Sisoko (27) en sont des prolongements. Dans les pays d'Afrique du Nord, d'Afrique centrale et orientale, des analyses sérieuses des coutumes et sociétés africaines sont réalisées. L'ouvrage de J. Kenyatta (28) sur les Kikuy paraît quelques années après les travaux remarquables de précurseurs tels que Sarbah ou C. Hayford.

C'est, du reste, en Afrique occidentale et dans l'école traditionaliste de la Côte-de-l'Or, fortement imprégnée de l'influence de Blyden, que cette recherche, motivée par des applications pratiques, sera poussée le plus loin.

John Mensah Sarbah (1864-1910), avocat, publie en 1904 *Fanti Customary Laws* et en 1946 *Fanti National Constitution*. Casely Hayford écrit *Gold Coast Native Institution*, en 1903, quelques années avant *Ethiopia Unbound : Studies in race emancipation* (London, Marwell, 1903) et *The Truth about the West African Land Question*. J. B. Danquah, plus jeune, publie en 1928 *Akan Laws and Customs and the Akim Abuakwa Constitution*. Samuel Johnson, mort en 1909, laisse sur le Nigeria dont il est originaire une œuvre intitulée *The History of the Yoruba*, qui sera éditée en 1933 par O. Johnson.

Ces travaux sur les institutions et les valeurs de civilisation sont des œuvres polémiques. Elles argumentent sur trois plans.

Les institutions africaines, affirment leurs auteurs, sont aussi dignes d'intérêt scientifique que celles des autres peuples. Ils suggèrent même parfois qu'elles sont supérieures à leurs homologues. Athènes et Rome, mères des civilisations occidentales, sont leurs cibles préférées, quand ce ne sont pas les métropoles coloniales elles-mêmes : la Grande-Bretagne ou la France en l'occurrence.

« Les Romains dont les pratiques mi-civilisées, mi-primitives, écrit Dunquah, sont mieux connues du monde civilisé d'aujourd'hui à cause de la chance qu'elles ont eue d'utiliser la merveille qu'est l'écriture, ont appliqué une procédure légale coutumière qui recouvre pour l'essentiel la procédure Akan... » John Sarbah, à propos de l'institution Fanti, déclare : « J'ai découvert qu'un système complet de lois liées à la fois à la terre et à la propriété personnelle a existé parmi eux (les Fanti) et qu'il s'est transmis de temps immémorial par tradition. Il est plus adapté que notre législation moderne, féodale, sophistiquée et compliquée, fondée sur la propriété réelle et personnelle. Les indigènes de l'Afrique occidentale ont un système de lois et de coutumes qu'il serait préférable d'orienter, de modifier et d'améliorer, plutôt que de détruire par des ordonnances. » On a, dès les années 1900, une réaction de même nature dans les comptoirs français. Carpot, député du Sénégal, exprime le souci de ses électeurs musulmans de

conserver un statut juridique propre, en même temps que leur droit électoral. Lamine Guèye, qui appartient à une génération un peu plus jeune que celle de Sarbah, fonde sa réputation sur la défense des droits lébous sur les terres du Cap-Vert.

Pour Sarbah, l'institution africaine est meilleure, « plus en accord, comme le suggère le chancelier Campbell, avec la justice naturelle, l'équité et la conscience que la loi anglaise ».

L'institution économique elle-même fait l'objet d'une défense contre les mutations introduites par le monde capitaliste. L'intellectuel africain explique que la logique qui sous-tend son ordre économique est parfaitement rationnelle. Il ne s'identifie pas aux règles qui régissent les rapports entre les agents économiques du modèle européen, dont les concepts sont adoptés sans ajustement pour l'analyse de l'économie africaine précoloniale. Les perspectives des sociétés africaines ne sont pas celles du capitalisme européen, explique-t-on. L'économie africaine, essentiellement d'autoproduction, est moins émiettée, plus liée aux autres structures de la vie telles que la religion, l'éthique, la politique ou l'ontologie. L'analyse européenne, scientifique, positiviste ou marxiste a tendance à ramener les formations sociales africaines aux processus d'évolution indo-européens. Or la propriété, comme institution et concept, ne joue pas dans l'économie et la formation des classes de l'État

africain traditionnel le même rôle que dans le modèle indo-européen, que Marx et ses successeurs, surtout, ont cru à tort universel.

La spécificité de la logique interne de l'institution économique africaine, son caractère auto-producteur (29), la faiblesse relative qu'y revêt le travail aliéné, sa réalité collectiviste, ont mené à des conclusions souvent audacieuses. Certains analystes ont soutenu, par exemple, que l'expérience africaine a donné naissance à un modèle semblable à ceux dont le socialisme européen se fait l'écho depuis le siècle dernier. Bien avant que Nkrumah, Sékou Touré, Senghor ou Nyéréré découvrent la « communaucratie » africaine ou les « socialismes africains » d'avant Marx, Casely Hayford affirmait tranquillement : « Nous avons, dans le système familial des Fanti et des Ashanti, la solution à tous les maux que le socialisme contemporain cherche à résoudre. »

La valorisation de l'art et de la littérature est le thème majeur des générations des années vingt et trente, contemporaines du *Negro renaissance*, de *Cri nègre* ou de *Négritude*. On y reviendra par conséquent plus loin. Ce thème est encore marginal au début du siècle, alors que l'art nègre n'a pas encore atteint la notoriété mondiale. Les littératures africaines d'expression étrangère n'existent pas encore. Thomas Mafolo, écrivain bantou d'expression Xosa, auteur de *Chaka*, est à peu près le seul grand nom connu avant 1930.

L'éducation, pierre angulaire de toute œuvre de renaissance, est cependant, dès cette période, au centre des préoccupations. L'élite traditionnelle des comptoirs et de l'intérieur, ouverte aux langues, aux cultures et aux avoirs neufs venant de l'extérieur, s'y intéresse. Elle comprend l'importance capitale d'un système éducatif réajusté, fondé sur des outils, des contenus linguistiques et culturels proprement africains. Les initiatives prises constitutionnellement par les Fanti et les Ashanti en Côte-de-l'Or au milieu du xix^e siècle joueront un grand rôle dans la recherche d'une École africaine. Ce n'est pas un hasard si c'est ce pays qui produit en K. Aggrey un des premiers grands spécialistes africains de l'éducation. L'Éthiopie de Ménélik II comme l'Égypte de la Nahda s'engageront dans la même voie. Le Liberia et la Sierra Leone créeront des instituts d'enseignement supérieur dès les années 1850. Très tôt, l'opposition se manifesterà, comme plus tard sous le régime colonial, entre les tenants d'un nationalisme culturel soucieux d'assumer l'intégrité de la tradition, comme E. W. Blyden, les partisans de l'assimilation pure à la tradition linguistique et culturelle européenne, comme le docteur Africanus Boyle Horton de la Sierra Leone, et les acculturalistes qui chercheront à accommoder la différence, la personnalité, la négritude ou l'africanité au français, à l'anglais ou au portugais.

Ce débat sur l'instance socioculturelle, éduca-

tive et politico-économique est posé en termes clairs dès le XIX^e siècle. Il reste, comme on le verra plus loin, une des clefs de l'évolution contemporaine.

Le contenu de la pensée est également étudié, dans la perspective d'une éducation africaine. On s'interroge sur les valeurs morales et philosophiques, sur le contenu religieux de la pensée africaine. On sonde la portée scientifique ou moderne de celle-ci, sa valeur épistémologique, par rapport aux démarches de l'Européen. Ce genre d'interrogation est en filigrane dans les préoccupations des précurseurs de la renaissance africaine. L'eupéanisation de plus en plus poussée laissera cependant assez longtemps en veilleuse ce champ d'investigation. Frobenius délimite des aires et des formes de civilisation. Marcel Griaule et son école, le Rwandais Alexis Kagamé ou le père Tempels opèrent dans les mêmes perspectives. On interroge et on interprète la pensée du Négro-Africain. On tente de mettre à jour des systèmes religieux, philosophiques, épistémologiques ou logiques.

Les résultats de ces recherches prêteront souvent à controverse. Leur portée restera limitée du fait des partis pris inévitables de leurs auteurs, en dépit même de l'approche favorable qu'ils adoptent. L'impact de l'Islam et du christianisme, celui de la philosophie occidentale sur ces recherches en faussent les perspectives.

L'élite moderniste africaine n'accomplit pas

dans ce domaine le même effort que celui qu'elle déploie pour valoriser l'histoire et les œuvres artistiques ou littéraires d'Afrique. Il faudra attendre 1968 pour voir se tenir le premier colloque sur les religions traditionnelles, à l'initiative de A. Diop. L'analyse de la pensée négro-africaine, comme contenu éthique ou philosophique, comme savoir constitué, aura été accidentelle. En Afrique centrale, où elle est très poussée, elle est le fait de l'Église ou des anthropologues étrangers. Ils découvrent et expliquent, souvent en fonction de leurs préoccupations, un domaine encore vital et essentiel à l'équilibre du peuple, mais qui sensibilise moins l'intellectuel européenisé. Les analyses de Ch. Anta Diop, Hampaté Bâ, Boubou Hama, A. Kagamé, L. Senghor, J. Mbiti, pourtant très importantes, restent négligées. On continue à s'interroger sur « l'existence d'une pensée ou d'une philosophie africaine ». L'intellectuel africain contemporain s'évertuera surtout à prouver sa capacité de digérer la science ou une modernité mise généralement au compte de l'Européen, qu'il faut éгалer pour « réussir ».

Ainsi, les formes revêtues par la renaissance ont été la conséquence de structures politiques hégémoniques, inscrites dans la colonisation et le racisme institutionnalisé. Au plan de la valorisation culturelle, la renaissance aura traditionnellement sélectionné et privilégié certains secteurs. La race ou l'ethnie, l'histoire et les

libertés politiques apparaissent, dès le début, comme des constantes. L'apport littéraire et artistique, plus tardif, est lié, avec l'avènement du masque dans l'art occidental, à l'engouement de l'Européen pour la musique et la chorégraphie nègres. L'émergence de poètes puis de romanciers d'expression occidentale constituera l'aboutissement logique d'une certaine époque. Il y a une progression dans l'apparition des thèmes, une succession historique dont chaque séquence semble apporter une dimension nouvelle à l'affirmation culturelle. Les rôles que jouent les différents thèmes et cet ordre de succession ne sont pas arbitraires. Ils reflètent des réactions. Le racisme suscite le thème racial, le sens de l'oppression politique la volonté de situer le conflit sur ce terrain. L'accusation de peuples non prométhéens, a-historiques, lancée contre les Africains appelle la démonstration du projet historique africain, de l'être noir sujet de l'histoire. Le qualificatif de « primitif » contraindra à exceller dans les arts les plus sophistiqués de l'Occident : poésie, roman, musique « classique », chorégraphie. Ceux d'« irrationnel » ou de « prélogique » susciteront le goût pour la spéculation abstraite. Le mythe du diplôme et des distinctions académiques créera très tôt un culte, encore renforcé par les possibilités qu'ils offrent dans le système.

L'élite confrontée à l'hégémonie européenne réduit peu à peu ses obsessions au Blanc et à

l'Européen. Elle ramène le monde, par nécessité, à ce conflit du Blanc et du Noir, à leur dialogue. L'Asiatique disparaîtra longtemps de son champ, jusqu'à Bandoung. Il ne prend parfois forme, avec le reste du monde, que dans la vision des marxistes ou des syndicats, sollicités, par leur idéologie, à voir au-delà de l'apparence de la couleur.

C'est une erreur commune aux historiens de la renaissance africaine que de présenter ses mouvements et ses penseurs dans une perspective linéaire. Cette approche fausse le contour d'une évolution plus complexe. Le fait que les labels et concepts qui désignent les mouvements aient recouvert des tendances diverses joue pour beaucoup dans la confusion. Ces réductions sont parfois assez graves.

Il serait plus judicieux d'analyser les thèmes, les contenus et les significations des contributions des divers mouvements et des différents penseurs, pour apprécier leur portée, le sens véritable de leur action et de leurs œuvres à l'intérieur des séquences historiques où ils apparaissent. Blyden, Sarbah, Garvey, Dubois, Césaire, Nkrumah, Senghor, Azikiwe, Leroy-Jones, Ch. Anta Diop, Fanon ou Cabral attestent des influences réciproques, et souvent de simples convergences. Leurs discours se recoupent parfois, mais ils peuvent à l'occasion s'opposer de manière irréductible sur la même réalité. Il en est de même des mouvements. Ils

reflètent des refus et des acceptations. Le pan-négrisme comme valorisation et théorisation de l'élément racial est une dimension dont l'importance varie de Blyden à Senghor, de Dubois à Nkrumah ou à Sékou Touré. Le panafricanisme au sens étroit, conçu comme perspective continentaliste, se dépouille, en se politisant, de sa connotation purement raciale. Le concept de personnalité africaine évolue au contact des idéologies et des réalités de l'Afrique militante et multiraciale de l'époque coloniale, des indépendances ou de l'OUA.

II. LES COURANTS : THÉORIES ET MOUVEMENTS

A. La période d'initiation

Elle est dominée par la pensée d'E. W. Blyden. A lui seul, il résume toute une époque. Il marque ce que l'on peut considérer comme le début de la renaissance nègre et africaine moderne dans le monde. Il mérite ce titre de précurseur par sa formation et les termes du débat qu'il instaure, par son audience, par son influence, par l'étendue de sa pensée, la cohérence de son œuvre et, surtout, une vision des plus originales. La renaissance africaine, comme projet de révolution culturelle ou de développement, discute encore de ses démarches, en dépit de ses limites. Blyden est à l'origine d'une

réflexion globale qui esquisse une alternative à l'humanisme traditionnel qui s'effondre avec les résistances à la conquête.

E. W. Blyden est contemporain d'El Aaji Umar, de Samori et Chaka. Il est, comme nombre d'intellectuels éminents de formation européenne de son époque, d'origine afro-américaine. Né à Saint-Thomas dans le premier quart du siècle dernier, il s'installe au Liberia et en Sierra Leone comme pasteur et professeur. Grand voyageur, il a vécu en Amérique latine, au Venezuela, aux États-Unis, en Europe et dans l'Inde. C'est un familier de Gladstone, le Premier ministre britannique. Il arrive en Afrique vers 1850, à l'époque où El Aaji Umar et Samori édifient leurs empires et résistent à la colonisation. Le Liberia est alors, avec la Sierra Leone, une zone de contact entre les émissaires du chef du Wassulu et la bourgeoisie indigène des comptoirs. Blyden est particulièrement impressionné par la stature de l'élite politique et intellectuelle traditionnelle. Il apprécie d'emblée la valeur des civilisations dont elle est porteuse. Il se familiarise avec les centres de Segou et Kankan, connaît la réputation de Médine et de Tombouctou. Il est, par ailleurs, assez près du peuple pour prêter une oreille attentive, comme on le verra plus loin, à la pensée des hommes du village. Il en ausculte la sagesse, en analyse la profondeur. Cette disponibilité d'esprit s'inscrit dans le tempérament d'un homme de religion.

Elle tient peut-être surtout à sa fréquentation des civilisations les plus réputées.

E. W. Blyden connaît, lit et parle l'anglais, l'arabe, l'espagnol, le latin, les langues du Liberia, le grec et le français. Il est membre de plusieurs sociétés savantes d'Europe et d'Asie. Sa réputation est internationale.

Il cherche à élaborer un humanisme qui soit une réponse au défi lancé par le progrès scientifique et en particulier par l'Islam et le christianisme sur le continent, où ils se posent comme références. *Christianity, Islam and the Negro Race* est un ouvrage significatif de ce point de vue. Il fait écho à une préoccupation répandue dans le monde noir musulman ou chrétien. Nehemia Tile fonde en Afrique du Sud la Tembu National Church, une Église indépendante de celle des Afrikander racistes. Magena Makone établit l'Éthiopien Church à Pretoria en novembre 1892. L'idée d'un pan-négrisme chrétien fait son chemin. Des contacts sont noués entre le continent et l'American Negro Methodist Church, fondée dès 1816. M. Turner, évêque de cette Église, fera en 1898 un voyage en Afrique du Sud pour des prises de contact.

Le respect de Blyden pour l'Islam situe sa quête. Pasteur protestant, il ne récuse pas le christianisme mais il a pour l'Islam une admiration qu'il ne cache pas et qu'on ne manquera pas de lui reprocher. Il perçoit sa profonde empreinte millénaire sur une Afrique qu'il n'hé-

site pas à donner en exemple, comme on le verra, aux nouvelles élites. Il voit dans les humanismes chrétien et islamique des discours à vocation universelle, mais de nature étrangère et ethnocentriste. Toute pensée scientifique, artistique ou religieuse requiert, à son sens, une traduction en termes spécifiques à un peuple. Le christianisme et l'Islam originels sont, pour lui, des perceptions propres au monde indo-européen blanc qui croit en une divinité unique, mais exprimables en un langage et une symbolique africains. Il faut aller, ici, au-delà de l'apparence mystique de l'affirmation. Blyden révèle, derrière ses images de pasteur, une approche « positive », scientifique, parfois même « matérialiste » de l'histoire. Il ne fonde jamais la différence ou le spécifique que sur les formes variables que les peuples, du fait de leur génie et du climat — les deux termes sont de lui — donnent à leurs institutions. Il suffit d'ancrer la notion de « génie » dans ses racines historiques pour retrouver ici un langage très voisin de celui de Marx et des philosophes positivistes qui sont ses contemporains.

E. W. Blyden ne disserte pas plus que Samori ou El Aaji Umar sur l'égalité ou l'inégalité des races et des cultures. Il suppose acquise l'unité de l'homme une fois pour toutes et s'intéresse à ce qui lui paraît essentiel : la différence. En ce sens, il prolonge consciemment ou inconsciemment une approche négro-africaine qui postule,

dans la construction impériale, l'irréductibilité culturelle. Autant l'État et la pensée indo-européens sont centralisateurs et destructeurs de la différence, autant le pouvoir précolonial africain peu ou prou islamisé ou christianisé limite l'effort d'unification à l'instance politique (30). Blyden n'assume pas nécessairement cette vision et l'héritage qu'elle exprime. Son approche n'en est pas moins extraordinairement voisine. La renaissance nègre et africaine est pour lui une exigence de la différence. La différence comme expression de la spécificité ne connote pas la conception d'une culture close. L'auteur de *Christianity, Islam and the Negro Race* est explicite sur ce point. En vérité, écrit-il, « la culture est une, et son empreinte, lorsqu'il s'agit de la véritable culture — c'est-à-dire d'un contenu vrai — est la même (31) ». Certes, affirme-t-il, la lecture nègre de l'Islam, du christianisme, du progrès (on pourrait ajouter aujourd'hui du bouddhisme et du marxisme) contrastera dans ses nuances avec celle de l'Européen, de l'Arabe ou de l'Asiatique. Chacune de ces lectures exprime la perspective propre et le génie de peuples différents. Les vérités qu'ils saisissent et formulent n'en sont pas moins les mêmes. La nuance tient à l'autonomie du vrai par rapport à ses expressions spécifiques. Le vrai est aussi universel, de son point de vue, que la capacité de le neutraliser. Quand Blyden parle du christianisme ou de

l'Islam, il les saisit comme des réalités historiques, propres à des peuples en quête du divin. Comme expérience culturelle, l'humanité nègre n'est pas du tout, à son sens, astreinte à saisir cette vérité par les mêmes méditations ou les mêmes représentations que le Blanc anglo-saxon, le chrétien latin ou le sémite arabe (32). Les libertés que Blyden prend ici avec une certaine orthodoxie étonnent. C'est, suggère-t-il, le langage du vrai qui distingue les divers humanismes, bien plus que le vrai lui-même. Il y a dans sa pensée un compromis entre une explication « historique », physique ou environnementaliste de la différence, comme le souligne C. Legum (33) qui met en exergue ces termes, et l'explication mystique courante. La race ou le génie qui transmue le vrai et le réel par rapport à sa spécificité manifeste une « essence ». Il y a une essence nègre, une essence islamo-arabe, une essence judéo-chrétienne. Elles réalisent dans le langage de la foi autant de formes d'une même vérité divine. « L'humanité tout entière n'est qu'une vaste représentation de la Divinité. » Pour illustrer la différence, son caractère vital, et pour l'expliquer, il poursuit : « Chaque race a son génie et le génie d'une race trouve une expression dans ses institutions; tuer ces institutions, c'est tuer le génie, c'est commettre un crime terrible. Chaque race voit à sa façon un aspect différent du Tout-Puissant. Les Hébreux n'auraient pu concevoir ou servir Dieu

sur les terres des Égyptiens. Le Nègre non plus ne le peut sous l'hégémonie anglo-saxone... (34). »

Il n'y a dans ces jugements aucune intention de dévaloriser le Nègre égyptien, le sémite juif ou l'Anglo-Saxon. L'être d'une culture exprime, pour Blyden, sa différence dans la plénitude de ses capacités émotionnelles, psychiques ou rationnelles. Blyden répond ainsi à la question d'ordre épistémologique que soulèvent les théoriciens de la pensée dite primitive, sauvage, émotionnelle, archaïque ou non cartésienne. Sa conception de la différence exclut l'inégalité biologique ou psychique. Elle ne suppose pas une hiérarchie : « L'erreur que commet souvent l'Européen consiste, à propos du progrès et de l'avenir de l'Afrique, à supposer que le Nègre est une sorte d'embryon de l'homme européen, à un stade primaire de développement, et que lorsqu'il pourra jouir des avantages du progrès et de la culture, il deviendra semblable à l'Européen. En un mot, il s' imagine que le Nègre se situe sur la même ligne du progrès, qu'il suit le même chemin que l'Européen, mais infiniment à l'arrière (35). »

Le Nègro-Africain assimilera le savoir moderne, qui n'est ni blanc ni noir, sans en être affecté, et sans devenir une copie de l'Européen.

« Aucune initiation (36), aucun savoir ne feront d'un Nègre un Européen. De même, aucun manque d'initiation, aucune lacune dans

sa culture ne transformeront un Européen en Nègre. » L'homme africain a tout simplement développé sa culture dans ses propres perspectives. Il ne pouvait en être autrement car si « la culture est une, et si son empreinte est la même, les capacités innées des hommes diffèrent et la voie par laquelle un être peut atteindre à la plus haute efficience n'est pas celle qui conduirait un autre au succès (37) ».

« Toute race est dotée de talents propres, et Dieu est on ne peut plus attentif à l'individualité, la liberté et l'indépendance de chacun. Dans la musique de l'univers, chacun apporte une note différente mais nécessaire à la grande symphonie. Il y a nombre de notes qui n'ont pas encore été jouées et la plus faible de toutes est celle qui ne peut être jouée ici que par le Nègre : mais lui seul est à même de la faire entendre. Quand il arrivera à la jouer, dans sa plénitude et sa perfection, elle sera accueillie avec joie par l'univers (38). »

L'analyse de la spécificité du Nègre, de sa capacité de révolutionner sa culture, de la développer et d'y naturaliser le progrès, procède ici d'un compromis entre le mysticisme et un optimisme positiviste assez dans la tradition de l'Église et de l'époque. Blyden s'ajuste bien plus au scientisme et au relativisme du XVIII^e siècle qu'au matérialisme historique de Marx, qui, quoique son contemporain, paraît avoir réglé plus vite que lui son compte à l'idéalisme et à la

philosophie occidentale. Blyden n'arrive pas à s'émanciper totalement des allégeances aliénantes de la pensée de son siècle. Il reste néanmoins un homme de rupture, en ce sens qu'il a choisi son terrain et ses termes propres. A la différence de quelques-uns de ses contemporains et de beaucoup de ses successeurs, il envisage la problématique d'une renaissance d'un point de vue surtout interne.

Par sa conception du spécifique, Blyden est, à sa manière, un pan-négriste. Il ne développe pas une idéologie purement raciste ou raciale. Son pan-négrisme est essentiellement culturel : il n'est qu'accidentellement « racial ». La couleur et le pigment de la peau ne le préoccupent pas outre mesure. Ils sont sans conséquence. Le conflit est, à ses yeux, dans la confrontation de discours humanistes qui ne peuvent être réduits les uns aux autres. Blyden conçoit un univers uni, mais multi-ethnique, multiculturel. « La race noire, dit-il, a encore un rôle à jouer, un rôle distinct dans l'histoire de l'humanité; et le continent africain sera le principal théâtre de cette activité (39). » Pour jouer ce rôle et donner toute sa mesure, l'Afrique a besoin d'être libérée de l'hostilité oppressive. « Des changements considérables ont déjà eu lieu, poursuit-il, à l'intérieur de l'Afrique, grâce à la créativité, à l'intelligence et à l'effort individuels, mais au lieu de les laisser s'épanouir on les a étouffés par des actions hostiles (40). »

Blyden reviendra souvent sur le thème de la continentalité, c'est-à-dire de l'Afrique comme centre de renaissance du monde noir. Il insiste aussi sur le besoin de liberté, sur la nécessité de compter sur les forces internes que recèlent les civilisations du continent pour leur propre transformation. A la différence des théoriciens acculturalistes et assimilationnistes, comme son contemporain Boyle Horton, il estime qu'une renaissance qui ne « tue pas le génie » s'articule sur des forces et un patrimoine originels. Parlant des cultures africaines de son époque, il déclare : « Sans l'aide ou l'opposition d'aucun étranger... les peuples africains se développent progressivement, normalement, pour prendre leur place dans la grande famille humaine qui ne sera pas faite d'Européens supérieurs, d'Américains bâtards ou d'Africains sauvages, mais d'hommes qui se seront épanouis à partir de leurs propres idiosyncrasies (41). »

La renaissance, telle qu'elle apparaît chez Blyden, repose sur l'autonomie d'évolution, l'enracinement, le refus d'assimilation, le renouvellement et la formation de l'homme africain grâce à une éducation adaptée au terroir et porteuse de progrès.

Cette autonomie amène Blyden à mettre l'accent sur la nécessité d'assumer les institutions et les valeurs léguées par le passé : « L'Africain doit évoluer selon sa propre méthode. Il doit constituer un pouvoir distinct de celui de

l'Européen. La preuve est largement établie qu'il connaît les avantages des connaissances développées en Europe et sait en tirer parti... Nous devons faire la preuve de notre capacité d'œuvrer tout seuls, de nous frayer notre voie propre (42). »

Blyden s'oppose résolument au simple transfert en Afrique des institutions sociales, économiques et culturelles élaborées pour les besoins de la société européenne. Ce qu'il dit du Liberia de l'époque vaut, après une décennie d'indépendance, pour tous les États africains actuels : « Nous ne pouvons, dans cette nation-ci, accepter que l'Europe modèle notre société, notre politique, nos lois, notre pouvoir, et que l'influence étrangère continue de régir nos tribunaux, d'imprégner toute notre vie sociale. Nous ne devons pas penser que les méthodes anglo-saxonnes sont des fins, que nous n'avons plus rien à trouver pour notre propre gouverne, que nous n'avons rien à apprendre au reste du monde (43)... »

Ce passage, contemporain de l'indépendance du Liberia, est prophétique dans sa formulation du processus souhaitable de décolonisation. La mise en garde qu'il contient contre la récupération des libertés par les impérialismes culturels et des influences externes de nature linguistique, institutionnelle ou technologique, est également d'actualité. L'assimilation, dit Blyden, est la menace la plus sérieuse sur l'émergence d'une

personnalité nègre à l'intérieur de la société à prédominance européenne. « Il est pénible, remarque-t-il, de voir les efforts qui sont faits par les Nègres en Amérique pour se doter d'une apparence conforme à celle de la race dominante... Le Nègre, inconsciemment, s'imprègne de la mentalité du Blanc... Dans ces conditions, il n'acquiert, bien entendu, que ses défauts (44)... »

S'adressant aux Libériens extravertis, comme le sont aujourd'hui, pour une bonne part, les élites des jeunes nations africaines, si facilement tournées vers l'extérieur, si confiantes dans l'assistance technique et les « coopérations étrangères » et si fascinées par les prouesses de l'Europe, il les invite à plus de sérénité, à plus d'effort créateur : « Nous attendons trop des étrangers et nous sommes presque aveuglés par leurs exploits, au point de croire qu'ils ont épuisé toutes les possibilités humaines (45)... »

L'autonomie et la confiance en soi exigent, dans l'esprit de Blyden, que l'Africain se réconcilie avec lui-même, avec ses réalités, et qu'il s'enracine pour trouver son équilibre. La renaissance africaine est, à son avis, impensable en dehors de la culture des masses, de leurs langues, de leur histoire, des institutions qu'ils édifient selon leurs nécessités et qu'ils contrôlent de l'intérieur. Avant A. Cabral qui convia « au suicide » symbolique les élites modernistes de formation étrangère pour épauler les masses dans la création d'une instance socio-culturelle

africaine, Blyden déclarait dans son discours inaugural à l'Université du Liberia : « Si nous voulons bâtir une nation indépendante, une nation forte, nous devons prêter oreille aux chants de nos frères de sang, quand ils chantent leur histoire, quand ils content leurs traditions, quand ils rapportent les événements merveilleux et mystérieux de leur vie ethnique et nationale, quand ils décrivent la perfection de ce que nous appelons leurs « superstitions ». Nous devons prêter une oreille attentive aux Kroumen, aux Pesseh et aux Golah qui labourent nos champs. Nous devons lire les œuvres, si difficiles qu'elles nous paraissent, des Mandingues et des Vai (46). »

La société libérienne, dominée par une élite afro-américaine extravertie, oppressive et dédaigneuse à l'endroit des masses autochtones urbaines ou villageoises, constitue à l'époque de Blyden un contexte d'observation des problèmes que l'on retrouve dans l'État africain indépendant d'aujourd'hui. L'Afro-Américain annonce la bureaucratie contemporaine, qui vit sans lien avec le peuple et n'établit avec lui que des rapports de manipulation et d'exploitation. C'est Blyden qui le premier a insisté avec force sur la nécessité de briser la structure néo-coloniale que l'élite autochtone consolide en s'emparant sinon de la réalité du pouvoir, du moins d'une partie de l'appareil politique. Il demandait à l'élite libérienne du XIX^e siècle « de

prêter attention à nos frères de l'intérieur. Ils connaissent mieux que nous, disait-il, les lois du progrès de la race. Nous trouvons chez eux les éléments de ce qui pourra, le moment venu, donner naissance à des institutions importantes et utiles pour notre œuvre (47) ».

Blyden estimait que l'humanisme nègre dans le monde ne pourrait prendre racine que sur le continent et à partir d'une culture africaine, d'un système éducatif africain et moderne.

Le renouvellement du savoir ne consiste pas, prendra-t-il soin de préciser, à transplanter mais à naturaliser. Il s'agit essentiellement de transférer des contextes d'expérience inédits et non des formes d'expression, des langues ou des langages qui dépaysent et tuent le génie. « Quand nous accueillons des impressions du dehors, nous devons forger, à partir de notre propre conscience, des concepts qui leur donnent forme. Nous devons les modeler à partir de notre individualité propre. » Et il poursuit en expliquant pourquoi la culture nègre ne peut surgir que du continent. « Dans le monde entier je ne vois nulle part de lieu où cette culture propre au Noir puisse être mieux assurée qu'en Afrique. C'est là qu'il peut, en risquant le moins d'être gêné par des influences extérieures, trouver sa place, mener à bien son travail, épanouir ses dons spécifiques et exploiter ses possibilités. Nulle part le terrain n'est plus favorable pour éduquer les jeunesses noires, sur la base de leurs

propres traditions, en leur donnant le sens de l'originalité ethnique, du respect de soi et de la liberté (48). »

Blyden n'exclut à aucun moment l'ouverture à l'extérieur. Il estime même qu'il s'agit d'une nécessité : « L'Africain a besoin chez lui d'être entouré d'influences venant du dehors, non pas pour se transformer, mais pour accroître ses capacités (49). »

L'eupéanisation et la dénaturalisation de l'Africain par l'école française, anglaise ou portugaise sont, à son sens, l'œuvre de destruction la plus meurtrière tentée contre l'humanisme nègre. « Les méthodes occidentales le dénationalisent. Elles en font l'esclave d'une pensée et d'une vision étrangères du monde. »

Bien avant les réformes concernant l'enseignement de la géographie, de l'histoire ou des littératures africaines, avant l'africanisation plus ou moins superficielle des écoles et universités post-coloniales, il écrit : « Nous avons des jeunes gens qui connaissent parfaitement la géographie et les usages des pays étrangers. Ils peuvent parler en détail de ce qui se passe dans des pays étrangers situés à des milliers de kilomètres. Ils peuvent discourir sans fin sur Londres, Berlin, Paris, Washington. Ils savent tout sur Gladstone, Bismarck, Gambetta, mais rien sur Musahdu, Médine, Kankan ou Segou, qui ne sont qu'à quelques centaines de lieues d'ici (50). »

Blyden mesurait la portée destructrice des efforts de mémorisation des textes, des idées, des valeurs européens. Il inspirera sur ce point C. Hayford qui écrit : « Le vrai problème de l'éducation de l'Africain consiste à développer ses possibilités en tant qu'Africain... Les méthodes qui ont été utilisées jusqu'ici sont absurdes... parce qu'elles ont été transplantées sur le terrain sans tenir compte de l'homme noir et de son potentiel intellectuel... Et ce que l'on obtient en général, ce sont des caricatures des usages étrangers (51). »

Blyden reviendra constamment sur l'aliénation des élites intégrées à l'école et l'université d'expression et de culture européennes. « En étudiant en Europe, l'Africain s'éloigne de lui-même et devient étranger à son peuple. Il cesse d'être un Africain dans ses sentiments et ses desseins. Il ne respire plus le souffle de l'Afrique dans les enseignements dont il s'imprègne. L'odeur du terroir ne l'habite plus; tout se résume pour lui à l'Europe et l'Européen (52). »

L'appauvrissement de l'humanisme africain et nègre est, dans l'esprit de Blyden, le seul résultat de la dissolution dans la culture et la perspective de l'autre. On n'abandonne pas le langage et la vision du monde qui font la richesse, l'originalité d'une culture, sans se condamner, comme tout imitateur, à des lieux communs. Sa critique de la production littéraire de l'élite assimilée noire américaine reste pertinente. L'intelligentsia

afro-américaine de son époque était frustrée parce qu'elle créait de pâles œuvres qui laissaient impassibles les masses noires et le public blanc. Elle tournait le dos à une véritable renaissance, littéraire, artistique, intellectuelle profondément liée à son propre patrimoine culturel et linguistique, essentiellement axée sur le peuple.

Pourtant, l'écrivain noir américain de l'époque s'exprimait dans un anglais qu'il avait remodelé, au bout de cinq siècles, pour en faire un idiome qu'il maîtrisait. L'observation de Blyden est encore plus vraie et plus dramatique pour le littérateur africain contemporain d'expression étrangère. Elle cerne bien la situation de l'artiste extraverti qui attire, le plus souvent, le public étranger pour des raisons exotiques et anecdotiques. Avant L. Hugues et R. Wright, l'écrivain américain était resté au niveau de son congénère africain actuel. Il ne séduisait pratiquement jamais ni par la nouveauté de la technique, ni par la maîtrise du langage académique qu'il s'imposait.

« Les Nègres cultivés des États-Unis se plaignent que le Blanc ne s'intéresse pas à leurs suggestions ou à leurs œuvres; mais ceci tient tout simplement au fait qu'ils n'ont rien de neuf à dire. Nous devons nous convaincre que ce sont les émotions et les pensées qui nous sont naturelles qui suscitent la curiosité et le respect des autres, bien plus que l'exhibition outrageuse des acquisitions que nous leur empruntons et

qu'ils savent liées au mimétisme de notre mémoire bien plus qu'à nos capacités véritables. Achéons notre propre œuvre et nous serons forts et dignes de respect. Contentons-nous d'imiter l'œuvre des autres et nous nous condamnerons à l'impuissance et au mépris (53)... »

B. Pan-négrisme ou panafricanisme

L'initiation à la problématique de la renaissance que l'on doit à E. W. Blyden a ouvert de vastes perspectives. Elle a frayé la voie à une réflexion sur un humanisme moderne qui prend en charge les valeurs de civilisation de l'Afrique. L'influence de l'auteur de *Christianism, Islam and the Negro Race* a été forte à l'époque de maturation des luttes de libération. Son actualité est réelle au moment où s'élaborent des politiques de renaissance.

Une période de centralisation et de maturation.

Entre la fin du XIX^e siècle et l'époque des indépendances, l'absence de pouvoir souverain a limité au plan de la théorie et de l'idéologie le projet d'un humanisme africain. Jusqu'en 1920, le monde noir et africain se cherchera confusément derrière des réactions émotionnelles, des tentatives d'organisation plus ou moins abou-

ties, dans le cadre des Églises, à travers le regroupement politique ou culturel laïc.

Dubois, qui est le meilleur historien de cette époque, la qualifie de « moment de centralisation des efforts de la race et de renaissance du front racial ».

E. W. Blyden a eu la chance d'être concrètement confronté, au XIX^e siècle, aux problèmes de l'édification d'une nation nègre et africaine, le Liberia. Son talent aidant, il a été amené à penser la politique d'un peuple techniquement en retard, culturellement, politiquement et racialement opprimé. Son génie est d'avoir compris que les libertés du monde africain s'inscrivaient à long terme dans le renouvellement et la mise à jour d'un vieil humanisme. L'échec politique de Blyden et celui même de l'État libérien, devenu, très vite, une sorte d'annexe coloniale, administrée par une élite assimilée et coupée du peuple rendront son discours impossible.

L'élite africaine que Blyden cherche à influencer restera extravertie et sourde au Liberia. Ailleurs, elle est soit colonisée soit impuissante politiquement. L'intelligentsia que forment, entre 1890 et 1920, un Sarbah, un Hayford ou un Diouf est sans pouvoir, comme les intelligentsias afro-américaines des États-Unis, du Brésil, d'Amérique centrale, de Cuba ou des Caraïbes. Cette intelligentsia noire, dans un monde qu'elle ne contrôle pas, tente d'émerger

en luttant pour arracher dans l'immédiat des droits politiques et le droit d'exister. Cet effort ne va certes pas sans l'affirmation d'une certaine personnalité, mais il n'implique pas nécessairement un projet aussi autonome, aussi global, que celui esquissé par Blyden.

Les bourgeoisies haïtienne, libérienne et éthiopienne n'entreprennent rien de fondamental dans la voie d'une renaissance. Antonin Firmin qui écrit en 1881, en réponse à Gobineau, *De l'égalité des races*, et Hannibal Price, auteur de *La réhabilitation de la race noire par la République de Haïti*, font simplement écho à Blyden. Ils lancent, à Haïti, un effort de réhabilitation, et non un projet d'envergure. En Éthiopie, Ménélik II jette les bases d'une renaissance qui tourne court du fait des structures de l'Empire. Il dispute à ses voisins l'hégémonie dans la zone, mais sans faire porter son effort sur un humanisme neuf. Son échec n'est toutefois pas total, comme le prouvent les succès militaires remportés sur l'Italie et la survie de l'indépendance éthiopienne. Les révolutions culturelles et nationalistes qu'incarnent le Mahdi au Soudan et Dyn Pacha, Premier ministre, fondateur du Collège Sadiqi, en Tunisie, s'effondrent avec la conquête, de même que les messianismes politico-religieux.

L'élite africaine de la génération d'entre 1860-1930, mal à l'aise, cherche son équilibre dans des organisations politiques. En Afrique du Sud

naissent les premières organisations nationalistes bantou (Bantu Congress) avec J. L. Dube et le docteur Seme, formés aux États-Unis et influencés par B. T. Washington et W. E. B. Dubois. Le Nyagara Movement date de 1912.

Dans l'Afrique d'obédience française, l'élite des comptoirs crée, au début du siècle, la première organisation politique, le Parti nationaliste sénégalais de N'Galandou Diouf. Sarbah amorce, à partir de la Côte-de-l'Or, l'agitation nationaliste, qui aboutit à la création du National Congress of British West Africa en 1920, auquel participe C. Hayford.

Les Afro-Américains, quant à eux, sont plus motivés, dans leur solitude et vu l'absence d'un espace géo-politique, que les Africains pour chercher ce « front racial » suggéré par W. Blyden et dont parlait déjà Dubois, à la fin du siècle. Celui-ci, dès 1897 et bien avant le manifeste de Nyagara, suggère la création d'un mouvement « pan-nègre ». Le terme est intéressant par l'absence de base géographique qu'il implique et par sa connotation essentiellement raciale. Il révèle l'évolution des idées de Dubois, et aussi du Noir américain. Le Nègre américain intellectuel, urbanisé, s'est malgré tout désormais accoutumé à son terroir. Il ne songe pas nécessairement à revenir aux origines. Victime de la discrimination, il est plus naturellement porté à forger, et l'expression est encore de

Dubois, « un front d'émancipation de l'homme de couleur ».

A l'origine, le pan-négrisme de Dubois est différent du pan-négrisme continentaliste de Blyden. Ce dernier se référait explicitement à la nécessité de recréer un monde noir à la fois géographique, politique et culturel. Dubois, à ses débuts, a pu être naturellement intégrationniste. Il s'efforçait de faire accepter le Noir dans des institutions égalitaires et multiraciales. C'est sous l'influence de ses contemporains, et peut-être de Blyden lui-même, mort en 1912, qu'il est venu au panafricanisme, au sens strict du terme. La réunion qui doit être considérée comme étant à l'origine du mouvement et de l'idéologie panafricaine est due à l'initiative de Silvester Williams, originaire de Trinidad. Dubois en est le secrétaire général. Il organisera par la suite les Congrès panafricains. L'histoire de ces congrès éclaire sur l'opposition qui s'est manifestée dès le début entre un panafricanisme continentaliste plus ou moins pan-négriste, et un pan-négrisme plus ou moins isolationniste.

La première tendance donne naissance aux États-Unis, au Garveyisme, la seconde à l'African personality. La tendance pan-négriste suscite des projets de renaissance, aussi bien nationalistes qu'intégrationnistes ou assimilationnistes, au sein de la diaspora. Le Negro Renascent, les mouvements de Nyagara, du New Negro, du Black Power, des Black Mus-

lims ou des Panthères noires en sont des formes. Cri Nègre et la Négritude en sont des manifestations, des prolongements. L'idée panafricaine paraît plus à même de rallier des opinions différentes. Elle s'impose en abritant sous son aile à la fois un pan-négrisme isolationniste ou assimilationniste et un panafricanisme plus continentaliste qu'ethnique.

L'effort panafricain reste essentiel dans l'histoire de l'idéologie de la renaissance sur le continent. Idéologues et théoriciens d'envergure lui font écho directement ou indirectement, quelle que soit l'orientation ou le slogan de ralliement. Les éléments qui se rattachent au Cri Nègre de Towalu, les Nationalistes du WANC de C. Hayford ou Aggrey, prédécesseurs d'Azi-kiwe, de Kenyatta ou de Nkrumah, les poètes de la Négritude, Damas, Césaire ou Senghor, le mouvement Présence Africaine d'A. Diop, les idéologues sans étiquette comme Ch. Anta Diop ou Fanon se détacheront difficilement de l'atmosphère panafricaine entretenue par Dubois, L. Hugues, Garvey ou Padmore.

Convoquée en 1900 par H. Silvester Williams, la première Conférence panafricaine ne compte pas un seul délégué africain. On lui doit cependant le terme et la notion de panafricanisme. C'est à cette occasion aussi qu'est affirmée, d'un point de vue pan-négriste, l'idée que le « problème du xx^e siècle est le problème de la barrière de couleur (54) ». Dubois, qui assume

consciemment, à partir de cette réunion, l'idée panafricaine, en accepte le continentalisme. Il propose dans cette foulée d'établir au Congo « un grand État central nègre du monde (55) ». Il est à l'origine des Congrès panafricains, dont on connaît l'histoire. Le premier se tient à Paris en 1919, avec la participation de Blaise Diagne, député noir au Parlement français. Pour la première fois, des Africains y participent. Les fondateurs de l'African National Congress of British West Africa, de C. Hayford, y assistent. L'idée de « l'Afrique aux Africains » s'y impose comme slogan. L'apparition, entre 1919 et 1920, du Garveyisme, prêchant, avec l'union, un retour des peuples de la diaspora en Afrique, accentue cette tendance. Le deuxième Congrès, tenu en 1921 à Londres, Bruxelles et Paris, marque une évolution par rapport au précédent. Sous l'influence des marxistes et de Dubois, le mouvement s'ouvre au principe de la solidarité entre les peuples et les classes en lutte, quelle que soit leur couleur. Dubois y prêche de manière explicite, comme à ses débuts, la coopération inter-raciale. Le commencement de la sagesse dans les rapports inter-raciaux, déclare-t-il, est l'établissement d'institutions politiques parmi les peuples opprimés. « La démocratie doit englober le monde entier (56). » En même temps, les fissures internes du mouvement se précisent. L'influence des métropoles sur leurs ressortissants et sujets colonisés accentue les contradic-

tions idéologiques entre pan-négristes, panafricanistes, nationalistes culturels et marxistes.

Lisbonne abrite en 1927 le troisième Congrès panafricain. Le quatrième, que Dubois tente en vain d'organiser à Tunis, en terre africaine, tient ses assises à New-York en 1929. C'est en 1945 qu'a lieu, à Manchester, le cinquième Congrès panafricain. Il fera date. Nkrumah en est le secrétaire général. Kenyatta y joue un rôle actif, et Padmore, qui a rompu avec le Komintern, est l'un de ses animateurs. Jugeant de l'évolution du mouvement, il déclare que l'aspect le plus significatif de ce cinquième Congrès, par rapport aux précédents, est son caractère populaire. Des organisations politiques, des syndicats, des groupements de paysans y sont représentés (57). Un nouveau leadership se substitue à la minorité intellectuelle qui dirigeait jusqu'alors le mouvement.

C'est ce congrès qui réclame l'indépendance en ces termes : « Nous réclamons pour l'Afrique noire l'autonomie et l'indépendance. » Il contribue à créer l'esprit de Bandoung : « Avant peu, les peuples d'Asie et d'Afrique auront brisé les chaînes que le colonialisme a forgées depuis des siècles. Ensuite, comme nations libres, ils se dresseront unis pour consolider et sauvegarder leurs libertés et leur indépendance contre toute restauration de l'impérialisme occidental et aussi contre les dangers du communisme (58). » Ce texte suffit pour fixer les idées sur les conflits

que le mouvement recélait et sur les réticences ou les approbations qu'il a pu soulever avec l'avènement de la guerre froide. Nombre d'intellectuels, de groupes et de courants divers auront cependant transité par ce mouvement. L'influence des congrès panafricains est réelle. Les penseurs qui ont gardé leurs distances envers eux ou qui n'y ont pas participé étaient néanmoins sous l'empire direct des idées que l'on y agissait.

Il n'existe pas encore d'analyse satisfaisante du mouvement panafricain ni des courants qui s'y sont manifestés. On ne perçoit pas encore très nettement les conflits qu'ils recélaient, ni leurs ramifications, ni toutes les étapes de leur évolution interne. G. Padmore, Nkrumah ou Dubois en ont retracé l'histoire, mais ils étaient trop engagés pour en dévoiler toutes les facettes. Les analyses historiques importantes consacrées à ces courants restent événementielles et partielles. Il s'agit le plus souvent de reconstructions académiques et simplificatrices.

C. Le projet politique de renaissance

Lorsqu'en 1958 Nkrumah organise avec Padmore la première Conférence des États africains indépendants, tous deux ont le sentiment d'aboutir, en partie du moins, au rêve panafricain et de l'ancrer dans le réel. L'indépendance

de la Côte-de-l'Or, devenue le Ghana, ramène en tout cas au premier plan le concept d'une politique possible de renaissance et lui confère une actualité brûlante. L'idée panafricaine prend une nouvelle forme. Ce n'est pas par hasard si c'est à cette réunion que la notion d'African personality réapparaît dans la bouche de Nkrumah, qui s'emploie vigoureusement à la faire adopter. L'événement se situe dans un contexte où les luttes qui se déroulent sur le continent imposent encore un peu plus de mettre en sourdine sinon la réalité ethnique, du moins son concept. Padmore tiendra à préciser à cette occasion : « Est africain tout homme qui, par-delà les considérations de race, de croyance ou de couleur, agit en conformité avec le droit, c'est-à-dire s'il croit au principe « Un homme, une voix » et à l'égalité politique, économique et sociale (59). »

La politique de renaissance étant devenue une possibilité avec l'accession à la souveraineté, la politisation du problème culturel prend alors une dimension nouvelle. Le Congrès des Écrivains et Artistes Noirs de Rome en témoigne. L'évolution de l'œuvre de F. Fanon, de Césaire, de L. Senghor, de Nkrumah, de Ch. Anta Diop et de la pensée de Sékou Touré, de Nyerere et de l'homme politique africain en général en est une autre indication. La renaissance passe du stade des idées et des théories à celle d'une pratique de

gouvernement. Elle devient idéologie nationalisée.

Le courant marxiste est présent dans le mouvement panafricain aux États-Unis et surtout en Europe avec G. Padmore, le prince Towalu, Lamine Senghor, Ramantjo, Kouyate Garang de l'équipe de *Race nègre* et de *Cri nègre*. Ce courant ne s'est pas donné de nom. Il continue à exercer une influence sur les jeunes générations actuelles. Son avènement au pouvoir aurait pu avoir des conséquences importantes sur la conception et la problématique de la renaissance, que le chef d'État devient seul à pouvoir assumer aujourd'hui.

Présence Africaine, animée par Alioune Diop, a certainement joué un rôle de renaissance. Elle a été un lieu de rencontres pour Césaire, Fanon, Ch. A. Diop, Senghor, J. K. Zerbo, O. Dike, Behanzin, A. Ly, M. Diop, A. Moumouni ou E. Mveng. On l'assimile à tort à la Négritude proprement dite. Or celle-ci n'en est qu'un courant plus ou moins homogène.

Senghor a fait la fortune du terme inventé par Césaire. Il est devenu progressivement responsable du corps d'idées qui s'y rattache.

Nkrumah a valorisé le concept d'*African personality*, utilisé au début du siècle par des intellectuels de l'envergure d'O. Awalowo, de N. Azikiwe ou de Kenyatta. Il l'a naturalisé dans les esprits, plus fortement même que le concept de Consciencisme, proposé comme slo-

gan de l'idéologie de renaissance de l'État africain moderne.

Il était légitime que d'autres penseurs et hommes politiques conceptualisent leur approche du problème de la renaissance. L'Authenticité est née dans ce contexte, mais aussi l'Ujamaa ou la Rénovation, qui visent à orchestrer l'évolution culturelle, à créer dans le monde moderne un homme africain ou nègre réconcilié avec lui-même.

Il est difficile de prédire le sort que l'histoire réservera à ces notions et à leur pratique, aux courants d'idées sans label mais non sans crédibilité qui ont été mis en veilleuse, à défaut d'un pouvoir qui leur donne forme.

On retrouve, à travers les concepts de Personnalité africaine et de Négritude, l'ensemble du débat qui s'esquisse derrière les autres notions, non moins expressives, d'Authenticité, de Rénovation, d'Ujamaa. African personality et Négritude présentent simplement l'avantage d'exister depuis un peu plus longtemps. Ils représentent déjà des corps d'idées, des textes, voire des pratiques théorisées de gouvernement qui cristallisent l'opinion.

La notion d'*African personality*, selon George Shepperson (60), aurait été utilisée pour la première fois en 1902 par Edward Blyden, un parent de Wilmor E. Blyden. James S. Coleman confirme cette origine dans son ouvrage *Nigeria : Background to Nationalism* (61). Le terme

est utilisé à l'occasion de l'inauguration de l'African Church créée par le Nigerian Majola Agbebi, soucieux de donner force à une Église africaine indépendante, dans la tradition de l'Éthiopianisme. E. Blyden voit dans l'initiative d'Agbebi un effort de « l'Afrique en lutte pour une personnalité propre (62) ». Le terme est lancé. Il restera utilisé, comme la notion de négritude forgée dès 1930 par Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal*, mais non encore érigée au rang de théorie par J.-P. Sartre (en 1948) ni redéfinie par Senghor à l'époque des indépendances.

C'est en fait avec Nkrumah que l'African personality prend réellement tout son relief et tout son sens politique. Ce concept cherche à rallier, à l'époque du All African peoples Congress, l'Ashanti, le Zulu ou l'Arabe dans les perspectives de la décolonisation. Il ne gêne personne. On comprend qu'Alioune Diop, homme de conciliation autant que F. Fanon l'accepte comme « base et fondement de notre humanisme (63) ».

Sékou Touré fera sienne la formule : « Il est question, écrit-il dans *L'Avenir de l'Afrique dans le monde*, de notre Africanité, c'est-à-dire notre personnalité. Il s'agit de construire, harmonieusement et rapidement, une Afrique qui soit authentiquement africaine. » W. E. Abraham, philosophe ghanéen, membre de l'équipe qui contribue à la formulation des thèses de Nkru-

mah sur le Consciencisme, retrace l'émergence du concept dans *The Mind of Africa*, publié en 1962. Les hommes politiques et les hommes d'État d'Afrique ont, dans leurs déclarations publiques, reconnu la pertinence et la réalité des cultures africaines dans le procès de reconstruction. Quant à l'African personality, c'est-à-dire ce complexe d'idées et d'attitudes qui sont à la fois identiques et significatives dans toutes les cultures africaines par ailleurs différentes, les chefs d'État semblent s'en tenir au fait qu'à l'avenir le principe directeur s'inscrit dans l'assomption de ces éléments, authentifiés par l'expérience et les cultures africaines.

Hailé Sélassié, dans son discours d'ouverture solennelle de l'OUA, rappelle : « Ce monde n'a pas été créé d'une pièce... Il y a des millions d'années, des civilisations ont fleuri en Afrique, qui ne souffraient d'aucune comparaison avec celles des autres continents... La conscience de notre passé est essentielle à l'établissement de notre personnalité et de notre identité en tant qu'Africains. »

L'African personality incarne ici ce que Fanon appelle, dans le même contexte, « l'idée d'une conscience nationale », qui doit prendre le pas sur toute autre préoccupation.

L'analyse que Senghor donne à la même époque, à Addis-Abeba, de ce concept, y apporte un raffinement et une réflexion soucieuse de fondement historique : « Ce qui nous

unit va au-delà de l'histoire : il est dans la préhistoire. Il tient à la géographie, à l'ethnologie et, au-delà, à la culture. Il existe avant le christianisme et l'Islam. Il est antérieur à toute colonisation. C'est cette communauté de culture que j'appellerai Africanité. » Senghor précisera souvent la connotation de ce terme par opposition à celui de Négritude.

Les notions d'African personality, de Personnalité africaine et d'Africanité font progressivement l'unanimité.

Quant au concept de *Consciencisme*, inventé par Nkrumah pour préciser sa conception de la personnalité africaine, il fait plus difficilement l'unanimité, comme la Négritude de L. S. Senghor, l'Authenticité de Mobutu, les thèses de S. Touré, de Kaunda, de Nyerere ou de Nasser sur le socialisme ou le nationalisme africain, en raison des nuances et les charges conflictuelles qu'il recèle.

Le Consciencisme est, comme le souligne très fortement Martien Towa, la première tentative de définition d'une philosophie politique africaine moderne. C'est d'abord une approche marxiste de la philosophie et une critique de la pensée occidentale (64). Le Consciencisme n'est cependant pas une idéologie de rupture. Il ne consiste pas, au départ, en une analyse critique de l'expérience africaine proprement dite au plan de la philosophie. La perspective de Nkrumah est celle des philosophes africains de

formation européenne. Sa démarche n'a pas abouti à la redécouverte critique d'une pensée philosophique proprement dite. Il ne règle pas son compte à « l'aliénation africaine ».

Les derniers chapitres que Nkrumah consacre à la sociologie contemporaine du continent et les prémisses qu'il avance, dans la perspective d'une philosophie politique moderne, restent cependant essentiels. Nkrumah rejoint E. W. Blyden dans ses conclusions sur les composantes et les contradictions de la société africaine. Il l'analyse comme étant tiraillée entre sa tradition, l'Islam et le christianisme. L'idéologie de renaissance de Nkrumah reste fondée sur le socialisme scientifique. « Il a valeur universelle et représente une offensive générale sur le plan intellectuel, culturel et institutionnel contre le colonialisme et le néo-colonialisme, sous tous leurs aspects et dans toutes leurs manifestations. »

La *Négritude*, comme idéologie et politique de renaissance africaine, a pris forme sur le terrain avec L. S. Senghor. Celui-ci a étoffé progressivement, par des textes successifs, toute une vision du Nègre et de l'Africain qui constitue un système ayant une cohérence interne. Il ne reflète cependant pas nécessairement toutes les idées et orientations que le mouvement originel de la Négritude a pu comporter dans l'esprit de ses divers fondateurs, qui s'en réclament encore.

Les poètes de la Négritude sont les meilleurs historiens de leur mouvement. L. Damas,

A. Césaire, L. Senghor en ont souvent retracé les grandes lignes, rappelant les rencontres et les influences qui lui ont donné naissance.

La notion de Négritude, comme on l'a déjà dit, a été employée pour la première fois par Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* en 1933. En 1948, J.-P. Sartre s'en est fait le théoricien dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éditée par L. Senghor. Dans les années trente, Damas, Senghor et Césaire se constituent comme courant littéraire. Ils éditent un journal, *l'Étudiant noir*. Ils sont poètes et écrivains. Ils vivent dans une ambiance dont ils subissent l'influence. Ils n'échappent pas au courant pan-négriste et panafricain animé par les Afro-Américains, et reconnaissent volontiers cet apport. Ils n'échappent pas non plus aux idées plus politiques de leurs aînés groupés, avec Towalu, Lamine Senghor, Ramantjo, Kouyaté Garang et Émile Faure, autour de *Cri nègre* ou de la revue *Légitime Défense*, fondée et animée à l'époque par E. Leroy, J. Mounerot, et R. Menil. Ces groupements étaient liés au courant marxiste. Towalu, marié à une pianiste noire américaine de l'entourage de Garvey, fonde avec Lamine Senghor, dans les années vingt, la Ligue de Défense de la Race Nègre avec pour sigle L.D.R.N. Ils publient à l'époque le journal *Race Nègre*, et, plus tard, *Cri Nègre*. Quelques années après, sous la direction de Lamine Senghor,

habitué comme Towalu et G. Padmore des prodromes anticolonialistes de l'époque, la Ligue devient le Comité de Défense de la Race Nègre (C.D.R.N.). Lamine Senghor prend la parole à côté de Sun Yat-sen et de Ho Chi Minh au Congrès anti-impérialiste de Bruxelles. Il est à l'origine du *Cri Nègre*, qui succède à *Race Nègre*. Il exerce, avec Kouyaté, une influence considérable sur les travailleurs émigrés africains vivant en France, pour qui ils créent un syndicat. Ils sont également très liés avec les écrivains noirs américains qui, comme Mac Kay et L. Hugues, visitent l'Europe à une époque où les Négro-Américains eux-mêmes jettent les bases d'une renaissance littéraire. *Banjo* de Mac Kay a influencé Damas, Senghor et Césaire. Cette œuvre évoque le groupe de la Ligue et du Comité. Ces deux formations représentent, par leur organisation, leur organe et leur action, le courant dominant de l'élite noire en France entre 1920 et 1939. C'est dans leur journal que L. S. Senghor, en particulier, insère l'annonce de la création en France de *l'Étudiant Noir* (1934), qui visera, selon les termes de l'annonce, à créer une association culturelle en France. *L'Étudiant Noir* suit, sur le terrain, une ligne directrice quelque peu différente de celle de *Légitime Défense*.

La Seconde Guerre mondiale met en veilleuse ces activités, qui reprendront après la Libération à la faveur d'événements importants. En 1944,

Cahier d'un retour au pays natal est publié en traduction à Cuba. Senghor édite sa *Nouvelle Anthologie de littérature*. A. Breton, pape du surréalisme, préface la réédition de *Cahier d'un retour* en 1951. Sartre écrit, en avant-propos à l'*Anthologie* de Senghor, *Orphée noir*. Cette introduction constitue la première réflexion critique qui éclaire le travail poétique des Nègres d'expression française. Sartre alimentera, par son approche, ce qui devait donner substance à la Négritude comme idéologie.

Présence Africaine est créée dans l'après-guerre (1947) par un groupe de pionniers sous la direction d'A. Diop qui en définit le dessein : « C'est un outil pour servir la culture africaine, et noire singulièrement. » La Société Africaine de Culture naît plus tard : elle regroupe les élites nègres d'Afrique et de la diaspora. La plupart des intellectuels africains ou non africains de renom y ont collaboré : F. Fanon, Rabemamananjara, Ch. A. Diop, R. Wright, Fily Dabo, A. Césaire, M. Andrade, Hampaté Bâ, Ki Zerbo, A. Ly, Price-Mars, J. S. Alexis, P. Hazoumé, etc. Peu à peu, le mouvement *Présence Africaine* se politise nettement. Ses leaders jouent bientôt des rôles importants en politique. Senghor est député dès 1945. Rabemamananjara et Césaire le seront également. A. Diop est conseiller de l'Union française, Price-Mars ambassadeur. *Présence Africaine* organise le premier

Congrès des écrivains et artistes noirs à Paris en 1956, et le second à Rome en 1958.

Le courant de la Négritude représenté par L. Senghor, Damas et Césaire émerge avec l'indépendance. Il prend une nouvelle dimension avec l'avènement d'un Senghor, théoricien, dans la tradition de Blyden, d'une politique de renaissance en terre africaine, où il assume un pouvoir. La pensée de Senghor amorce sur ce plan un premier tournant en 1956, dans le texte qu'il élabore sur « l'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine ». Il situe son propos dans l'axe d'une renaissance qui « ne sera pas tant le fait des hommes politiques que celui des écrivains et des artistes nègres ».

Dans ce texte, Senghor analyse la spécificité de la culture nègre et élabore sa théorie de la différence, celle qui fonde et légitime une renaissance noire. L'originalité du Noir tiendrait, selon l'auteur d'*Éthiopiennes*, aux traits qui le distinguent du Blanc européen : « L'Europe, écrit L. Senghor, c'est la civilisation de la raison discursive, de l'analyse, de la mécanique. » Le Nègre est par contre « émotion, intuition, rythme ». Le Nègre est « un être rythmique ». « C'est le rythme incarné. » « C'est dans le domaine du rythme que la contribution nègre a été la plus importante (65). » Analysant l'esthétique de la poésie négro-africaine, Senghor souligne que c'est le rythme qui la singularise. « La qualité essentielle du style poétique nègre

est le rythme. » En campant le Nègre, il donne forme à sa conception de la négritude. La critique, non sans raison, la rapprochera des conceptions que les ethnologues avaient acclimatées sur le terrain (66). D'aucuns la mettent au compte de la lecture existentialiste que Sartre a donnée de la négritude. Price-Mars analysait cependant la spécificité épistémologique du Noir en des termes semblables. Il écrivait dans *Ainsi parla l'oncle* : « Le Noir a une intelligence sensorielle encore inapte aux efforts d'abstraction... Le phénomène intellectuel est chez lui complètement obscurci par l'élément émotionnel. » Cette conception se retrouve chez L. Senghor. « La nature de l'émotion, écrit-il, de la sensibilité du Nègre, explique l'attitude de celui-ci devant l'objet perçu avec une telle violence essentielle. C'est un abandon qui devient attitude active de communion, voire d'identification, pour peu que soit forte l'action, j'allais dire la personnalité de l'objet. »

La Négritude de L. Senghor fonde la différence et la spécificité sur la base d'une « essence du Nègre ». Cette essence est apparemment intemporelle. Elle semble à peu près libérée également de toute allégeance historique. Cette approche théorique a souvent été critiquée. Le commentaire le plus récent que Senghor lui-même en donne ne semble pas marquer une rupture. On le constate dans la réponse à Faouzi (67) qui « commet une double erreur, qui est de croire à

la supériorité de la raison discursive, privilégiée jusqu'ici par les Européens, sur la raison intuitive privilégiée non exclusivement exercée par les Nègres ».

Du reste il y a indéniablement, dans les analyses les plus récentes de Senghor, une volonté de remise à jour.

Le texte qui rend le mieux compte de la dernière étape de cette évolution est peut-être *Problématique de la Négritude*, qui sert d'introduction au Colloque sur la Négritude tenu à Dakar en 1971. C'est un texte de référence, qui porte sur la conception d'une stratégie de renaissance, dans le contexte de l'accession à l'indépendance. Il traduit une réaction, une réponse au débat engagé, lors du Festival Panafricain d'Alger, sur les problèmes culturels actuels et la problématique d'une politique africaine de la culture.

L. S. Senghor s'y explique sur la Négritude. Il la redéfinit, avec Césaire, comme « la simple reconnaissance du fait d'être Noir et l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noirs, de notre histoire et de notre culture ». « La Négritude, ajoute-t-il, est un fait, une culture. C'est l'ensemble des valeurs économiques et politiques, intellectuelles et morales, artistiques et sociales, non seulement des peuples d'Afrique Noire, mais encore des minorités noires d'Amérique, d'Asie et d'Océanie. »

L'accord entre le texte de référence et l'exé-

gèse senghorienne du contenu que Césaire assigne à la notion de Négritude ne semble pas toujours parfait. Par ailleurs, si l'Afro-Américain continue à cultiver son patrimoine artistique originel, il n'est pas évident que, au contact du capitalisme européen et de l'esclavage, il continue à entretenir avec la nature, le produit économique et l'homme par exemple, les mêmes rapports que le villageois Ibo ou l'habitant de Poto-Poto.

L'homme urbanisé du continent, impliqué dans des formations sociales capitalistes, se démarque déjà si profondément de son congénère de l'intérieur que l'immuable du Nègre de la diaspora telle qu'elle est suggérée ici laisse quelque peu sceptique.

Il est peut-être plus facile de s'accorder avec Senghor lorsqu'il affirme : « La tâche que se sont fixée les militants de la Négritude est d'assumer les valeurs de civilisation du monde noir, de les actualiser et de les féconder au besoin avec les rapports étrangers pour les vivre par soi-même et pour soi, mais aussi pour les faire vivre par et pour les autres, -apportant ainsi la contribution des Nègres nouveaux à la civilisation de l'Universel. » Il est évident que, de E. W. Blyden à Ch. Anta Diop, Dubois, Nkrumah ou Fanon, la formulation de ce dessein fait l'unanimité. Peut-être ces derniers contesteront-ils simplement le terme de Négritude qui le désigne. D'aucuns pourraient le juger, du fait de

son histoire, à la fois trop exclusif et beaucoup trop chargé de connotations ou de pratiques contestables sur le fond ou la forme. Le Panafricanisme, comme concept, a visé le dessein exprimé ici par la notion de Négritude. Le « Pan-negroism » à vocation universelle que Dubois suggérait vers 1897 se situait dans la même perspective. On en revient évidemment à une querelle ancienne, qui n'est pas seulement due à l'ambivalence des termes et du sens des formes d'une langue à l'autre, mais qui porte sur des différences d'appréciation parfois irréductibles quant au fond.

Problématique de la Négritude vaut peut-être surtout par l'effort qu'il constitue comme reconstruction, par l'un de ses protagonistes, de l'histoire du mouvement littéraire que fut la négritude.

On y trouve également une bonne définition et une nomenclature précise des concepts les plus utilisés aujourd'hui par les politiques et les théoriciens de la renaissance.

Senghor y suggère, non sans raison, de distinguer entre Négritude, Africanité et Authenticité. La Négritude se situe, rappelle-t-il, dans une perspective universelle. D'autre part, Africanité est, à son sens, équivalent de personnalité africaine, d'African personality ou d'African-ness. Il en définit les composantes nègre, arabe et berbère. L'Africanité serait l'ensemble des valeurs africaines de civilisation, ou l'ensem-

ble des qualités qui font la spécificité de la personnalité africaine. L'Africanness, c'est, dit-il, l'acceptation d'un fait, c'est également le dessein d'achever, à travers l'œuvre africaine de renaissance, un humanisme propre au continent et ouvert au reste du monde.

L'Authenticité n'est pas un concept moins heureux. A. Sékou Touré et Mobutu S. Séko l'utilisent concurremment à celui de Personnalité africaine. Le président de la République de Guinée précise qu'une renaissance a d'abord « à prendre acte du fait que la colonisation se traduit pour le peuple colonisé par la dépersonnalisation de la pensée et l'inauthenticité. L'Authenticité c'est donc, en partie, se réconcilier avec sa tradition et ses propres réalités. C'est, comme effort de renaissance, la destruction des structures coloniales et leur remplacement par des structures nouvelles répondant aussi exactement que possible aux exigences de notre évolution et à nos besoins ». C'est le chef d'État du Zaïre qui a popularisé l'Authenticité. Mobutu Sésé Séko a suggéré en effet de substituer à la notion controversée de Négritude ce terme moins ambigu à son sens, moins chargé de conflits partisans et peut-être d'arrière-pensées. Mobutu définit l'Authenticité comme « le devoir de penser et de faire par nous-mêmes ».

On retrouve encore une fois ici, sinon au plan des concepts du moins dans les intentions formulées, des convergences. Les mêmes qui se

dessinent en 1963 lorsqu'à Addis-Abeba les leaders africains s'accordent à peu près, comme le souligne W. Abraham, pour camper dans son identité l'homme africain, l'enraciner dans ses cultures, le légitimer dans ses aspirations au renouveau.

C'est évidemment par les pratiques que l'on peut juger l'adéquation des théories à un projet de renaissance qui est en fait une science avec sa logique et ses exigences.

Ce n'est pas ici le lieu de passer en revue les politiques africaines qui, derrière les manifestes, les festivals, les textes théoriques ou les colloques, posent des principes.

La Négritude, le Consciencisme, l'African personality, la Nahda, l'Ujamma, la Rénovation, l'Authenticité ou le Panafricanisme font surface, de plus en plus, comme des idéologies officielles. Elles formulent le dessein de libérer l'homme africain, de lui restituer son identité et sa créativité.

Le projet de renaissance est une œuvre de longue haleine. Il est peut-être trop tôt pour porter un jugement définitif sur les résultats ou même sur la validité des intentions. Il reste qu'après une décennie de souveraineté, le débat sur la culture africaine se poursuit. On tentera ici d'esquisser une stratégie de la renaissance.

III. POUR UN PROBLÉMATIQUE SCIENTIFIQUE

La renaissance africaine se situe dans un contexte qui indique le sens des efforts à entreprendre. Sa problématique se pose en termes réductibles à une stratégie rationnelle.

L'Europe qui renaît au xv^e siècle réadapte des langues et un savoir. Elle redécouvre, dans les décombres d'une pensée et d'une instance socio-culturelles élitistes d'expression latine, des cultures nationales et populaires. Au xviii^e siècle, l'Allemagne ou la Russie engageront un procès de même nature. La culture slave s'assimile, dans son *aggiornamento*, une pensée scientifique qui s'était développée ailleurs. Elle recrée sa littérature avec Pouchkine, Tolstoï, ou Gogol, et avec Moussorgski et Tchaïkowsky, sa musique nationale. La Révolution d'Octobre pose avec Gorki, Maïakowski et Lénine le problème d'une mutation qui va au-delà d'un simple développement culturel ou de la renaissance de type classique intervenue en France et en Angleterre au xvi^e siècle. L'avènement des Soviets postule une révolution qui enracine la culture dans les masses et leur créativité. Il vise à un humanisme qui serve la vision du monde de la grande majorité, et non d'une élite de classe.

Mao Tsé-toung a voulu l'accomplissement d'une renaissance encore plus complexe de la culture chinoise. Il l'a placée dans la perspective

d'un marxisme chinois. Il en a imposé l'actualisation, la permanence et l'approfondissement dans un procès qui signifie, selon la formule cubaine, une révolution dans la révolution.

Cuba, la Chine, comme l'Italie et les pays scandinaves ou slaves émergeant au XIX^e siècle de la domination napoléonienne ou germanique, ont eu à accomplir un *aggiornamento* de décolonisation. Il leur a fallu remodeler leur culture, c'est-à-dire leurs institutions sociales et économiques, leurs littératures et leurs arts minés par des hégémonies politiques.

Les cultures coloniales française, anglaise, espagnole ou portugaise n'unifient pas. Elles imposent leur patrimoine social, historique, littéraire, leurs appareils éducatifs ou institutionnels, leur vision des relations de l'être avec autrui ou de l'être avec l'objet dans un contexte où ils deviennent des fardeaux. Elle secrète une élite déphasée par rapport au peuple, à l'instar de celle du Liberia indépendant et américanisé du XIX^e siècle dont parlait E. W. Blyden. Une culture d'expression populaire, des institutions assimilables par les masses et élaborées par rapport à leurs besoins, un art et une littérature qu'elles assument peuvent libérer les énergies, créer un contexte d'équilibre et de développement. Une telle perspective ramène la modernité, la science, la démocratie, l'économie, la créativité ou l'esprit d'universalité au plan du peuple, de l'homme moyen, de l'Africain réel.

La richesse de l'art nègre, dont la diversité est illustrée par la perspective géométriste du Bakuta, l'approche figurative d'Ifé, la courbe des têtes Akan, l'expressionnisme poussé de Nok, d'Irkur ou des Sao, est encore une donnée. L'Afrique noire eût peut-être été pour longtemps sans statuettes et sans musique originale si l'État musulman ou le christianisme « destructeur d'idoles » avaient pu effacer la différence au profit des « visions universalistes » et réductrices que l'on prétendait instaurer à l'intérieur du pouvoir confédéral Ashanti ou Zulu, de l'empire multinational hérité de Ghana, de Tekruur, de Mali, de Kanem ou de Sonraï.

Réfléchir sur la problématique de la culture africaine contemporaine nécessite un certain effort : il faut rompre de manière scientifique, au plan de la pure rhétorique et des concepts, avec les termes proprement européens, imaginer, au plan théorique, un discours de renaissance et d'universalité proprement africain qui débouche sur une pratique, sur l'établissement de pouvoirs qui libèrent l'art et l'institution, l'imagination et la créativité ethnique, pour ne pas dire tribale et individuelle, dans la foulée de Th. Melone.

La renaissance se heurte, en Afrique, à un impérialisme culturel devenu plus complexe, plus tentaculaire et plus agressif. Le poids et l'influence du monde extérieur se sont accrus à la faveur des contacts établis dans un univers moins figé dans ses frontières. L'effort de

l'Afrique doit, de ce fait, aller au-delà d'une simple contemplation de sa propre spécificité. Le droit à la différence demeure un acquis. La dilution dans l'autre reste la perspective la plus stérile. Mais l'ouverture est une exigence. C'est un des mérites du Festival d'Alger d'avoir su instaurer, sur ce plan, une controverse féconde.

Les querelles sur la légitimité et le sens d'une renaissance et d'une culture nationales restent liées à la dynamique même des sociétés.

On continuera encore longtemps, au nom de l'unité de l'homme ou de prétendues priorités, à récuser la légitimité d'un monde qui s'organise autour de la différence, sur la base de l'universalisation d'expériences spécifiques. Les allégeances des élites africaines nationalistes, pan-négristes, panarabistes, marxistes ou non, par rapport à une instance socioculturelle, une pensée européenne historiquement réductrices ajoutent encore aux difficultés.

L'idée de culture nationale et de renaissance différentielle n'en est pas moins légitimée historiquement.

Il n'existe pas de culture ni de civilisation universelle en soi. La réalité contemporaine confronte des visions du monde et des cultures articulées sur des pouvoirs. Elles servent des nations ou des États, des classes ou des ethnies, parfois même une race. On simplifie en ramenant les problèmes au seul plan de la classe ou de l'ethnie.

L'intégration, même nationale, structure le plus souvent les peuples en plaçant les minoritaires sous la coupe d'un pouvoir coercitif. L'État européen, traditionnellement centralisateur, du fait d'une histoire agitée, d'une diplomatie d'équilibre d'espace et de forces, a été dévastateur. La disparition du Celte, du Basque, du Tamul, du Kurde, de l'Azèque, faisant place à « l'État moderne » français, anglais, indien, irakien ou mexicain, a considérablement appauvri le monde. Le modèle continue d'être au cœur des préoccupations de l'homme au pouvoir. Il nivelle, il détruit et pollue l'environnement physique. Il déracine le paysage humain en engageant des processus qui ne sont pas des tentatives d'ajustement à la technologie, à la science ou à la modernité, mais des formes de violence et d'appauvrissement.

L'humanisme a évidemment peu à voir avec « le supplément d'âme », le mythe du « bon sauvage », la vision rousseauiste du monde. Le problème de la survie de la culture italienne, yoruba, latine, berbère, chinoise, bantu, nègre, américaine ou ukrainienne se pose en termes d'équilibre de pouvoirs, de nations, d'ethnies et d'économies. C'est un problème de rapport de forces.

Une stratégie culturelle se fixe des buts et des moyens. Les expériences africaines ont besoin de se renouveler au contact des sciences et de la technologie. Elles ont à réajuster leur contenu

institutionnel et artistique. Elles devront en même temps préserver ces éléments d'équilibre qui confèrent à leur espace culturel sa singularité.

La diffusion des sciences et des technologies, leur adaptation aux conditions du contexte, tel doit être l'objectif premier. E. W. Blyden le soulignait. La conquête coloniale a été le résultat de la défaite militaire et scientifique de sociétés qui, au XVIII^e siècle, accusaient en Afrique et en Asie un retard considérable sur les nations et les cultures européennes. Seules une science et une technologie de pointe peuvent permettre de combler ce retard. Les techniques doivent être développées sur le terrain pour bâtir l'économie. Elles doivent être assimilées, de manière que l'on puisse y recourir, même au plan militaire, pour défendre les libertés. Il y a, de ce fait, une dialectique de l'espace culturel, politique, économique, voire militaire, liée au contexte du monde, de ses conflits et de ses compétitions.

Il est évidemment exclu de succomber à la tentation d'accéder à la science moderne pour en faire un usage hégémonique contraire à la tradition d'un continent à peu près sans histoire expansionniste. Mais le mythe d'une tradition africaine méprisant le « matérialisme de la science et de la technique », ayant vocation d'apporter au monde le « supplément d'âme » qui lui manque ou la « spiritualité » qui dérouil-

lerait les membres d'acier de l'homme des pays industriels, n'est qu'une belle légende. Peut-être aurait-il pu être fondé dans un autre contexte. Il a fleuri dans un monde de rapport de forces. L'individu, comme la nation ou l'ethnie, trouve ses béquilles dans son savoir et dans un pouvoir qui peut revêtir une forme éthique, esthétique, aussi bien qu'économique.

La diffusion des savoirs parmi le peuple implique l'usage des langues africaines, adaptées, quant à leur terminologie, à la modernité. Elles sont l'outil du système éducatif et scientifique, de l'appareil politique et économique, au village, dans le quartier, la ville, la région, la nation ou le groupe d'États.

L'instance socioculturelle d'expression africaine est appelée à se substituer progressivement, mais très rapidement, à l'instance socioculturelle d'expression étrangère héritée de la colonisation. Cette évolution est de nature à assurer l'accès à court terme des peuples africains au progrès scientifique. Elle leur restituera l'initiative et la créativité, en rendant possible l'élaboration et le contrôle internes de l'institution sociale, culturelle ou économique. Elle instaurera la démocratie au détriment d'un pouvoir ou d'une culture minoritaire ou d'élite.

La renaissance des arts plastiques et audiovisuels africains a bénéficié du prestige contemporain du masque et de la sculpture ancienne. Ils se renouvellent à Lagos, à Dakar ou à

Brazzaville. Les Ballets de Keita Fodéba ont ressuscité la chorégraphie et la musique. Des critiques d'art comme Mveng ou des musicologues comme N. Nketia ont même poussé très loin l'interprétation des œuvres, et ce, dans des perspectives souvent originales.

Les spécialistes européens ont beaucoup contribué à la conservation et à l'analyse de la sculpture africaine. « On est ému, écrit Alioune Diop, dans la préface à l'*Art nègre* édité à l'occasion du Festival de Dakar, devant tant de générosité européenne à affirmer et à définir l'Art négro-africain. »

Le renouvellement de cet art, sa conservation, la protection de l'artiste, ont très souvent été abordée. Il reste qu'une approche interne qui restitue les éléments du discours esthétique africain fait encore défaut, en dépit de l'effort remarquable d'un E. Mveng, d'un B. Enwonwu, d'un Obama ou d'un Memel. L'Art nègre « fonctionnel », « religieux », « rythmique », doit faire l'objet d'une analyse à la fois technique, esthétique, sociologique et historique.

Les écoles d'art se multiplient. Des peintres, des sculpteurs, des architectes, des maîtres de ballets, des compositeurs en sortent. Il créent, exposent, construisent. L'académisme des œuvres contraste parfois avec la liberté et l'originalité de l'artisan d'autrefois. Le ballet africain tourne par moments à la facilité. La peinture est souvent une pâle copie de la peinture euro-

péenne, du fait d'influences qui déroutent. On connaît les initiatives prises pour y remédier.

W. Fagg suggère de revenir à l'art tribal, à l'intérieur des ateliers, pour protéger la création, l'artiste et l'artisan de la spéculation dont fait l'objet « l'art d'aéroport ». Il pensa que, liée à la liturgie, la création survivra dans l'esprit qui fut le sien. Mac Ewen a tenté non sans succès de créer à Salisbury des ateliers où l'on renoue avec l'initiation aux techniques des anciens.

Peut-être Papa Ibra Tall, peintre sénégalais, et B. Enwonwu, sculpteur nigérian, laissent-ils présager une nouvelle orientation. L'art nègre, estiment-ils, doit retrouver sa vocation de totalité. L'architecture n'a plus, en ce sens, à s'associer simplement la peinture ou la sculpture, mais à être elle-même sculpture et peinture.

Par ailleurs, l'art retrouverait sa fonction collective dans l'œuvre moderne en contribuant non seulement à humaniser la technique, mais à l'intégrer de manière plus heureuse à la création du cadre de vie domestique, urbain ou social.

La science et les technologies, qui constituent la modernité, sont des moyens, des médiations. La culture leur confère leur signification dans l'usage qu'elle en fait. Derrière les sociétés industrielles américaine, soviétique, anglaise, française ou chinoise, se profilent non seulement l'usage de la science, des techniques et des arts à des degrés divers, mais également des concep-

tions et des visions contrastées de cet usage. La renaissance africaine, pour exprimer son « africanité », son « authenticité » et la « conscience » d'elle-même, devra s'assimiler la modernité selon ses propres termes. Cet effort implique sinon une révolution du contenu des cultures africaines, du moins leur transformation profonde, leur actualisation.

L'art du masque, dans le village précolonial et précapitaliste, est une activité. Il s'insère dans un ordre moral, religieux, social. Art d'époque et d'ethnie, il en reflète l'esthétique et l'économie propres. Les têtes d'Ifé renvoient à des personnages réels yoruba. Elles témoignent plus d'une activité religieuse, d'une structure sociale et de l'histoire politique, que d'une spéculation gratuite ou purement esthétique. La sculpture yoruba ou bakuba s'inscrit dans l'économie villageoise d'une manière différente de celle des œuvres créées aujourd'hui par l'artiste Ben Enwonwu. Celui-ci est, comme Picasso ou Caldwell, impliqué dans un système de galeries, d'expositions et de ventes. Picasso ne se prend pas pour un « sorcier » et Ben Enwonwu n'est pas un « prêtre yoruba ». Ils sont conscients, l'un et l'autre, d'être des agents dans une formation sociale où l'art est un produit marchand. Les têtes d'Ifé, les monuments de Karnak, appartenaient à un univers précis. L'art et l'artiste qui les ont produits s'inséraient dans

une économie différente de celle d'une société capitaliste.

Le contenu et le sens de l'activité du sculpteur et de la sculpture yoruba restent cependant des indications. Ils aident à reconstruire une civilisation qui n'a pas totalement rompu avec ses traditions esthétiques et éthiques, une tessiture sociale, une perception de l'art encore mal intégrée au capitalisme marchand.

C'est certainement dans le domaine de l'expression que la culture africaine pourrait continuer à affirmer sa personnalité et à révéler sa spécificité; d'où l'importance de ses langues et de ses littératures. C'est le mode d'expression qui distingue les littératures, les théâtres, les cinémas, les chorégraphes, les musiques dans le monde contemporain. Il n'y a pas de renaissance, de survie d'une personnalité, d'une culture ou d'une civilisation, là où disparaît la langue originelle de support. La renaissance française a coïncidé avec l'émergence du français, l'aggiornamento avec celle de l'italien, le mouvement de Grundtvig avec celle du danois. La renaissance soviétique a ramené à la surface les langues de l'URSS, celle de la Chine le Han et des idiomes des minorités. L'unité des cultures et des aires de civilisation nègres et africaines facilite une renaissance qui unifie des minorités par ailleurs autonomes à partir d'appareils éducatifs et d'instances socio-culturelles d'expression africaine. L'éducation est ici un

moyen privilégié. Les jeunes générations, en établissant un lien réel avec leur culture, leurs langues, leurs littératures, leur art et leur histoire, peuvent devenir, dans un monde où elles assument les sciences et techniques, les agents efficients d'une civilisation matérielle et intellectuelle qui leur soit familière.

Ce n'est pas un hasard si la question linguistique apparaît si importante aux écrivains les plus doués des jeunes générations. L'écrivain sud-africain Mphahlele, issu de l'école bantu, W. Soyinka et Duro Lapido, dramaturges nigériens et fondateurs du théâtre Mbari d'expression yoruba, le soulignent. Ils sont moins coupés de leurs racines qu'O. Sembène ou Camara Laye, moulés dans une école qui a exclu toute référence aux langues et cultures africaines. Mphahlele et Soyinka réclament un pouvoir qui rende plus accessible au peuple l'enseignement scientifique qui permette l'adaptation du Bantu ou du Yoruba à la modernité. Camara Laye ou Sembène, plus traumatisés par leur expérience assimilationniste, sont plus sensibles à la frustration culturelle et linguistique. Il est normal qu'ils insistent davantage sur l'insertion dans l'école de la réalité et des outils culturels africains ou nègres.

Les littératures d'expression africaine, bénéficiaires de l'activité créatrice et de l'audience des masses, ne sauraient être reléguées dans des bibliothèques ou des centres de collecte et de

conservation. Par leurs thèmes et leurs formes, elles réconcilient l'Africain moderne avec une pensée originale qui le reflète et l'exprime. Achebe et Birago Diop ont eu le grand mérite de recréer la nouvelle africaine, en utilisant des langues qui n'étaient pas les leurs. Avec plus ou moins de bonheur, ils ont naturalisé, le premier en anglais, le second en français, certaines des formes spécifiques de la narration négro-africaine, par exemple le style de caractérisation et les techniques d'intrigue et de dramatisation. Kateb Yacine revient à la tradition kabyle et arabe. O. Sembène redécouvre le discours wolof. La fusion des nouvelles générations d'écrivains bilingues et de celle, purement africophone, de T. Mafolo, est en train de se réaliser. L'évolution affecte la poésie de Ch. N'Daw comme celle de N. N'Ketia. Le théâtre, avec les expériences de Mbari, patronné par W. Soyinka et D. Lapidó, va dans ce sens. Les festivals locaux, nationaux ou panafricains marquent un tournant dans cette réorientation.

Demas N'Wako, dans un excellent article intitulé « Search for New African Theatre », analyse cette évolution qui affecte non seulement l'œuvre théâtrale, mais aussi le livre, le poème, le cinéma et la nouvelle radiophonique. Tenant d'un développement culturel à la fois ouvert et enraciné, N'Wako écrit : « En ce qui concerne les principes esthétiques qui devraient à mon avis guider l'artiste africain pour perpé-

tuer l'identité africaine en art, je dirai, d'entrée, mon scepticisme à l'endroit de styles types. J'insisterai cependant sur la nécessité, pour l'artiste en tant qu'individu, de créer à l'intérieur du contexte culturel spécifique à sa société. » Sa conception de l'École africaine de théâtre est originale. Elle rejoint les conclusions de B. Traoré qui a joué dans ce domaine un rôle de précurseur lucide et pénétrant : N'Wako critique l'enseignement assimilationniste et académique donné par les universités et les écoles spécialisées dans la mise en scène, l'écriture théâtrale, cinématographique ou romanesque, le jeu d'acteur, le « design », la chorégraphie ou l'histoire des arts. Faute d'une réflexion africaine, de textes et de cours appropriés, l'enseignement porte, écrit-il, sur le théâtre grec, la musique symphonique, l'opéra ou le roman européen. La production théâtrale se transforme en exercice académique sur Macbeth ou Antigone, au lieu de promouvoir une réflexion et des formes neuves.

Ce théâtre total que réclame N'Wako, Duro Lapido le suggère dans ses trois œuvres en yoruba : *Oba Koso*, *Eda* et *Oba Waya*. Ces pièces associent la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et la danse à un travail théâtral collectif. Le théâtre nouveau ne sera pas nécessairement la résurgence d'un rituel, désormais sans support dans la société actuelle. Il peut toutefois, comme les autres formes litté-

raires, s'articuler sur la tradition pour forger de nouveaux langages et de nouvelles écoles.

La pensée africaine est encore porteuse de contenus et d'institutions souvent plus expressifs du réel vécu ou des aspirations et du bon sens de l'homme du peuple que les abstractions élitistes agitées par les intellectuels modernes.

L'homme politique, l'économiste, l'idéologue ou le philosophe africain contemporains sont souvent insensibles à une expérience qui leur fournirait plus facilement une réponse aux interrogations de leur société que les spéculations abstraites auxquelles ils s'abandonnent.

Les civilisations africaines ne sont pas organisées sur le plan matériel et social, à l'époque précapitaliste et précoloniale, selon les mêmes perspectives que les sociétés occidentales ou orientales. Leurs idéologies du rapport de l'être à autrui et de l'être à l'objet, pour des raisons historiques et écologiques complexes, contrastent sur ce point avec celles d'autres continents.

L'Afrique « communaucratique », « pré-socialiste », ou simplement plus « communautaire » que l'Europe contemporaine, et plus « autoproductrice que capitaliste », a des fondements véritables.

C'est une donnée d'époque. Elle n'exclut cependant pas, en dépit de l'absence d'une propriété de type indo-européen ou capitaliste, l'exploitation de classe ni l'aliénation. Les formations capitalistes qui se profilent aujourd'hui

sur le terrain détruisent les bases de l'économie précoloniale, plus attentive, malgré tout, à l'homme et à la nature. La tessiture sociale africaine et son idéologie, décalées par rapport au capitalisme proprement dit, conservent encore souvent le meilleur et le plus généreux de cet héritage. C'est une révolution économique qui peut réaménager, sur la base de cet héritage, l'institution sociale ou économique, l'usage humain de la nature ou de la technologie.

Il existe un droit, une constitution, des organes d'État, de justice, d'économie ou d'administration, qui sont plus conformes que d'autres à une perspective et une tradition culturelle africaines. On a tort de projeter sur le terrain africain l'ensemble des corps constitués, civils, militaires ou académiques européens, car on perpétue ainsi une institution coloniale et un type d'État inadaptés à la réalité vivante.

L'autoproducteur africain était moins dépossédé par son travail que le salarié rural ou le chômeur urbain moderne. L'alternative à l'économie capitaliste peut trouver ses fondements dans certains des éléments encore vivants du mode de production précapitaliste africain. Ainsi, l'artisanat est certainement plus humain que le travail industriel, qui émiette l'activité de l'homme. C'est une réflexion scientifique sur l'usage humain de la technique et de la technologie modernes qui peut être à la base du renouvellement. Une architecture fonctionnelle,

un art pictural ou sculptural plus intégré au cadre de vie retrouvent la signification que la culture traditionnelle leur assignait. Le reproche fait à une médecine déracinante, chimique, amène à s'orienter de plus en plus vers une médecine pluridimensionnelle, plus soucieuse du contexte, du détour, de la courbe qui ont modelé la pratique du guérisseur.

L'histoire africaine s'est interrogée, à travers ses textes oraux et écrits, sur ses propres fondements et ses méthodes. Il y a là un acquis précieux pour les prémisses de sa méthodologie.

La pensée africaine comme telle constitue un problème. La philosophie dite africaine moderne a consisté jusqu'ici non pas à partir du contenu réel et vécu de l'Africain pour en saisir les orientations et en démystifier les aliénations, mais à « régler son compte » à l'idéalisme et à l'angoisse typiques de la philosophie occidentale. L'opposition entre idéalisme et matérialisme est une aliénation propre à la pensée européenne, de la même manière que l'angoisse de la mort ou la fatalité divine. Ces concepts ne traduisent pas nécessairement les préoccupations de l'Asiatique ou du Négro-Africain. Les réalités auxquelles ils renvoient ne sont pas, ou en tout cas ne furent pas, au cœur de la pensée de toutes les sociétés. L'idéologie dominante européenne en fait les fondements de la pensée de l'homme, les bases de la philosophie. Le Négro-Africain continue, malgré l'influence des pensées et des

systèmes religieux indo-européens, à entretenir une vision mono-substantialiste du monde : le langage, la pensée, l'être minéral, végétal, animal ou humain participent, dans cette approche traditionnelle, d'une même substance pleine, sans fissure, mais active. La parole, l'animal, le végétal ou la pensée sont des forces agissantes, des efficiences. Le Yoruba, le Mandingue et le Bantu s'accordent à dire de la parole, de l'élément naturel ou de l'œil qu'ils sont dangereux pour l'objet autant que pour l'être. La conception que le Négro-Africain se fait de la mort écarte toute possibilité d'anéantissement définitif de l'être. La mort n'est pas exclue du monde des vivants. Cette conception le libère de l'angoisse de la mort. Celle-ci est une réalité qui revêt pour lui un autre sens, un autre contenu. Elle ne le déchire pas au point d'être une obsession philosophique.

La philosophie africaine a ses fondements dans le contenu originel de sa propre réflexion. Elle sera moderne, en réglant d'abord leur compte, de manière scientifique, à ses propres aliénations, à ses propres limites.

L'œuvre de renaissance n'est pas quête du passé mais perpétuation d'une tradition vivante. Les théories et les pratiques qui la sous-tendent auront peut-être plus de chance d'achever leur dessein si elles la conçoivent de cette manière.

NOTES

(1) *The people of Africa*, New York, 1871. *African Life and Customs*, London, 1908. *The Prospects of Africa*, London, 1874. *Christianity, Islam and the Negro Race*, 2^e édit., London, 1888. *The African problem and methods for its solution*, Washington, DC, 1890. *West Africa before Europe*, Washington, DC, 1890. Cf. sur Blyden, H. Lynch, *E. W. Blyden Pan Negro Patriot*, London, 1968.

(2) *Peau noire, Masques blancs*, F. Fanon, Maspero, Paris. Th. A. Quaynor, *The Politicization of Negritude*, South Illinois, 1967. I. Abiola, *Negritude and African Personality in Colloque sur la Négritude*, Présence Africaine, 1972.

(3) *Op. cit.*, p. 9.

(4) Casely Hayford auteur de *Ethiopia Unbound*, London, 1911 et *Gold Coast, Native Customs*, London, 1906.

(5) Ngalandou Diouf, fondateur en 1909 du Parti nationaliste sénégalais. Premier maire noir des quatres communes, élu à Rufisque. Il est à l'origine du mouvement politique qui amena Blaise Diagne au Parlement français. Il fut élu député à l'Assemblée Nationale française en 1934.

(6) Africanus Boyle Horton, *Essays*, Édit. Abioseh Nicol.

(7) L'Éthiopisme, mouvement politico-religieux né vers 1815, a influencé par la suite les Églises d'Afrique du Sud et du Golfe de Guinée. Il a réinventé une mythologie nègre du Christianisme.

(8) Le Mahdisme : mouvement nationaliste du Soudan (Khartoum). Le Mahdi, qui se présentait comme un prophète, unifia les sectes de ce pays et créa une force politique et militaire qui mit en échec les Anglais et les Égyptiens.

(9) Dan Foojo, fondateur de l'Émirat Hausa, fut à la fois un réformateur et l'auteur d'une centaine d'ouvrages d'expression hausa, fulani et arabe, un poète, un historien et un théologien. Son *Kitab Al Farq* est célèbre en tant que texte théorique sur la légitimation des Jihaad aux XVIII^e et XIX^e siècles.

(10) Yoro Diaw est sorti de l'École des fils de chefs de Saint-Louis. Aristocrate du Waalo, son œuvre principale a paru dans *Annuaire du Sénégal*, « Les Cahiers », BCH, publiés entre 1870 et vers 1929 par Rousseau.

(11) Sarbah (1864-1900), avocat de la Côte-de-l'Or, a défendu, à l'instar de Lamine Guèye, le droit foncier et la « propriété » traditionnels menacés par les législations coloniales; cf. Bibliographie.

(12) K. A. Aggrey, ancien vice-recteur d'Achimota College. Il fut membre de la Commission Phelps Stokes, patronnée dans les années vingt par la Société des Nations. Cf. Smith, Edwin W. *Aggrey of Africa*, London, 1931.

(13) S. Johnson (mort en 1909), *The History of the Yorubas*, 1930.

(14) N. Azikiwe, *Renascent Africa*, London, 1937.

(15) L. Dube, diplômé de l'Université d'Oberlin (USA), a fondé le journal d'expression bantu *IMVO* vers 1880 et l'Institut d'Oblange.

(16) Apolo Kagwa, historien du Buganda et de l'Afrique de l'Est, est l'auteur d'*Ekitabo kya Basekabaka*; cf. *Nat. in Africa*, Th. Hodgkin, 1956.

(17) L. Senghor, *Poèmes*, Le Seuil, Paris, 1972; *Liberté*, 2 tomes, Le Seuil, Paris.

(18) Ch. Anta Diop, *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, 1954. *L'Unité culturelle de l'Afrique noire*, Présence Africaine, *Antériorité des civilisations noires*, Présence Africaine, Paris.

(19) J. Ki Zerbo, *Histoire de l'Afrique*, Hatier, *Histoire et Conscience nègre*, Présence Africaine, 1957.

(20) E. Mveng, *les Sources grecques de l'histoire négro-africaine*, Présence Africaine, Paris. *Dossier Culturel Panafricain*, Présence Africaine, 1970.

(21) O. Dike, cf. *Recherches d'identité d'I. Wallerstein*, Présence Africaine, 1961.

(22) Snowden, *Blacks in Antiquity*, Harvard University Press, 1970.

(23) I. Wallerstein, *Recherches d'identité*, Présence Africaine, 1961.

(24) A. Hampaté Bâ, *Empire Paul du Macina*, Kaidara, Paris.

(25) Boubou Hama, *Fondements de l'Unité Africaine*, Présence Africaine.

(26) Hazoumé, *le Pacte du Sang*.

(27) Fily Dabo Sissoko, homme politique, ancien député du Mali-Soudan.

(28) J. Kenyatta, *Facing Mount Kenya*.

(29) Dans le mode autoproducteur, le producteur contrôle pour l'essentiel la production et les moyens de production. Le mode hétéro-producteur dissocie le producteur du contrôle de la production et des moyens de travail.

(30) Les empires pharaonique, mandingue, ashanti, wolof, yoruba rassemblent des communautés qui restent autonomes, chaque groupe local ou culturel ou caste ayant sa propre structure. Le conflit culturel est même institutionnellement endigué par l'humour et le rire qui ont une portée considérable au plan des rapports d'homme à homme.

(31) « It is true that culture is one and the general affects of true culture are the same », in *African Life and Customs*, London, 1908.

(32) Cf. *Christianity, Islam and the Negro Race*.

(33) Colin Legum, *Panafricanism*, Praeger, 1963. *Africa : A handbook of the continent*, New York, 1962.

(34) « The whole of mankind is a vast representation of the Deity », in *West Africa Before Europe*, London, 1905.

« Every race... has a soul and the soul of a race finds expression in its institutions, and to kill those institutions is to kill the soul — a terrible homicide. Each race sees from his own standpoint a different side of the Almighty. The Hebrew could not see or serve God in the land of the Egyptians. No more can the Negro under the Anglo-Saxon... » in *op. cit.*

(35) « The mistake which Europeans often make in considering questions of Negro improvement and the future

of Africa is in supposing that the Negro is the European embryo — in the undeveloped stage — and that when he shall enjoy the advantages of civilization and culture, he will become like the European, in other words, that the Negro is on the same line of progress, in the same groove with the European but infinitely in the rear », dans *Christianity, Islam and the Negro Race*.

(36) « No amount of training or culture will make the Negro a European; on the other hand, no lack of training or deficiency of culture will make the European a Negro », *op. cit.*

(37) « It is true that culture is one, and the general effects of true culture are the same, but the native capacities of mankind differ, so that the road by which one man may attain to the highest efficiency... »

(38) « Each race is endowed with peculiar talents and watchful at the last degree is the Creator over the individuality, the freedom and independence of each. In the music of the universe each gives a different sound but necessary to the grand symphony. There are several sounds not yet brought on and the feeblest of all is that hither to be produced by the negro, but only he can furnish it. And when he does furnish it, in its fullness and perfection, it will be welcomed with delight by the world », dans *op. cit.*

(39) « The negro race has yet its part to play, a distinct part in the history of humanity and the continent of Africa will be the principal scene of this activity », dans *Christianity, Islam and the Negro Race*.

(40) « Changes of vast importance have taken place in the interior of Africa as a result of internal activity of individual intelligence and energy but instead of being perpetuated they have been destroyed by hostile influence... » dans *Christianity, Islam and the Negro Race*.

(41) « Without the aid or hindrance of foreigners... they are growing up gradually and normally to take their place, in the great family of nations... a distinct but integral part of the great human body who will neither be superior Euro-

peans, bastard Americans nor savage Africans, but men developed upon the base of their own idiosyncracies... » dans *op. cit.*

(42) « The African must advance by method of his own. He must possess a power, distinct from that of the European. It has proved that he knows how to take advantage of European culture and that he can be benefited by it... We must show that we are able to go alone, to carve our own way », dans Legum, p. 20.

(43) « We must not be satisfied that, in this nation European influence shape our society, our policy, make our laws, rule in our tribunals, impregnate our social atmosphere. We must not suppose that Anglo-Saxon methods are final, that there is nothing for us to find out, for our own guidance, and that we have nothing to teach the world », dans *The African Problem and the Method of its Solution*.

(44) « It is painful, in America, to see the efforts which are made by the Negro to secure outward conformity to the appearance of the dominant race... The Negro, unconsciously, imbibes the white man... The only virtues, which under such circumstances he develops, are, of course, the parasitical ones », dans *The African Problem*.

(45) « We look too much to foreigners and are dazzled almost to blindness by their exploits, so as to fancy that they have exhausted the possibilities of humanity », dans *The African Problem*.

(46) « Now if we have to make an independent nation, a strong nation, we must listen to the songs of our unsophisticated brethren as they sing of their history, as they tell of their traditions, of the wonderful and mysterious events of their tribal or national life, of the achievements of what we call their superstitions; we must lend a ready ear to the Kroumen, to the Pesseh and Golah men, who till our farms; we must read the compositions, rude as we may think them, of the Mandingoes and the Veys », dans Legum.

(47) « We must study our brethren in the interior who know better than we do the laws of growth for the race; we

see among them the rudiments of that which with fair play and opportunity will develop into important and effective agencies for our work ».

(48) « When we receive impressions from without, we must bring from our own consciousness the idea that gives them shape; we must mold them by our own individuality. Now in looking over the whole world, I see no place where this sort of culture for the Negro can be better secured than in Africa. Where he may, with less interruption from surrounding influences, find out his place and his work, develop his peculiar gift and powers and for the training of Negro youth upon the basis of their own idiosyncracies with a sense of race individuality, self respect and liberty.» Cité par C. Legum, dans *op. cit.*, p. 264.

(49) « The African at home needs to be surrounded by influences from abroad, not that he may change his nature but that he may improve his capacity. »

(50) « We have young men, who are experts in the geography and customs of foreign countries, who can tell all about the proceedings of foreign states in countries thousands of miles away. They can talk glibly of London, Berlin, Paris and Washington, know all about Gladstone, Bismarck, Gambetta but who know nothing about Musahdu, Medina, Kankan or Sego only a few hundred miles from us... », dans *Presidential Address*.

(51) « The precise problem of education of the African is to develop his powers as an African... The methods which have been generally pursued... have been absurd... because they have been carried on without the study of the man and his intellectual possibilities... producing, as a rule, only caricatures of alien manners. »

(52) « Studying in Europe, the African finds himself alienated from himself, and from his countrymen. He is neither African in feeling nor in aim. He does not breathe Africa through any of the lessons he has imbibed. The smell of African ground is not in them but everything is Europe

and European », dans *Correspondence*, Lagos, 1896. Cité par Th. A. Quaynor.

(53) « It is the complaint of the intelligent Negro American that the white people pay no attention to his suggestions or writings; but this is only because he has nothing new to say. Let us depend on it that emotions and thought, which are natural to us, command the curiosity and respect of others far more than the showy display of any mere acquisition, which we derived from them and which they know depend more upon memory than upon any real capacity. Let us do our own work and we shall be strong and worthy of respect; try to do the work of others and we shall be weak and contemptible. » Cité par Legum.

Casely Hayford se fait l'écho de cette remarque : « The African in America is in a worse plight than the Hebrew in Egypt. The one preserved his *language*, his manners and customs, his religion and household goods, the other has committed *national suicide* », dans *Ethiopia Unbound*, *op. cit.* (La situation de l'Africain en Amérique est pire que celle de l'Hébreu en Égypte. Celui-ci a conservé sa langue, ses habitudes, ses traditions, sa religion, ses meubles, l'autre a commis un suicide national.)

(54) « The problem of the twentieth century is the problem of the colour line », dit Dubois.

(55) « A great central negro state of the world. »

(56) « The habit of democracy must be made to encircle the world. »

(57) « Representation was drawn from the ranks of political to trade unions and farmers' movements », dans *Panafricanism or Communism*, *op. cit.*

(58) « We demand for Black African autonomy and independence. Before long, the people of Asia and Africa would have broken their century old chains of colonialism. Then as all nations, they would stand united to consolidate and safeguard their liberties and independence from the restauration of Western imperialism as well the dangers of communism. »

(59) « Anyone is an African, regardless of race, creed or colour, if he acts right ; that is, if he believes in one man, one vote and in economic, political and social equality. »

(60) *Notes on Negro American Influences*, Journal of African History, 1960.

(61) Nigeria, Background to Nationalism, Berkeley, 1958.

(62) « Africa in struggle for a separate personality », cité par Th. Quaynor.

(63) Dans *Présence Africaine*, mai 1959.

(64) La revue *Conséquence*, publiée à partir de 1974 par P. Hountonji, reflète ce point de vue de façon nuancée.

(65) *Liberté I*, Citation faite à partir du texte anglais.

(66) Cf. *les Critiques de d'Arboussier*, A. Ly, M. Towalu, Th. Melone, R. Menil, S. Adotevi, H. Aguessy, A. Sine, etc. Voir Bibliographie.

(67) Cf. Jeune Afrique, Festival d'Alger, M. Faouzi, 1969.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHEBE Ch., *The Black Writer's Burden*, Présence Africaine, 1956.
- AMONO R., « Négritude et Droit » in *Colloque sur la Négritude*, Dakar, 1971, Présence Africaine.
- AGUESSY H., « La Négritude au Festival d'Alger », *Afrique Littéraire*.
- ADOTEVI S., *Négritude et Négrologues*, Paris, 1972, coll. 10/18.
- AZIKIWE N., *Renascent Africa*, London, 1937.
- *A Selection from the Speeches of N. Azikiwe*, Cambridge University Press, 1961.
- ABIOLA I., « Négritude et African Personality », *Colloque sur la Négritude*, Dakar, 1971.
- ALLEN Q., « Négritude and its relevance to the American Negro writer » in *The American Negro Writer*, California, 1962.
- BLYDEN E. W., *Christianity, Islam and the Negro Race*, London, 1880.
- *The African Problem and the Method of its solution*, Washington, 1890.
- *West Africa Before Europe*, London, 1905.
- BEIER U., « In Search of an African Personality » in *The Twentieth Century*, 1959.

- CESAIRE A., *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris.
- *L'homme de culture et ses responsabilités*, Présence Africaine, Paris, 1959.
- *Culture et colonisation*, Présence Africaine n° 8, Paris, 1956.
- HAYFORD C., *Ethiopia Unbound*, London, 1916.
- DAMAS L., *Poètes d'expression française*, Le Seuil, Paris, 1947.
- COLEMAN J., *Nigeria: Background to Nationalism*, Berkely, 1958.
- COUNTEE C., *Color*, New York, 1925.
- DAVIDSON B., *The African genius*, London, 1970.
- *The African Awakening*, 1957.
- DIOP Ch. Anta., *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, Paris, 1957.
- *Afrique Précoloniale*, Présence Africaine, 1960.
- *Unité Culturelle de l'Afrique Noire*, Présence Africaine, 1960.
- DUBOIS W. E. B., *The Souls of Black Folks*, Chicago, 1904.
- *Panafrican History*, London, 1947.
- *Color and Democracy*, New York, 1945.
- DECRAENE Ph., *Panafricanisme*, Presses Universitaires de France, 1971.
- GARVEY A. Y., *Philosophy and Opinions of M. Garvey*, New York, 1926.
- TRAORE B., *Théâtre négro-africain*, Présence Africaine, Paris, 1958.
- DIAGNE P., *la Négritude au Festival d'Alger*, SACSSEN, Dakar, 1969.
- FROBENIUS L., *Voice of Africa*, London, 1913.
- FANON F., *Peau noire, masques blancs*, Maspero, Paris, 1952.

- SENGHOR L. S., *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache de Langue française*, PUF, 1948.
- *Poèmes*, Le Seuil, Paris.
- *Liberté*. 2 tomes, Le Seuil, 1964.
- *Les Fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité*, Présence Africaine, Paris, 1967.
- NKRUMAH K., *Consciencism*, Panaf, London, 1966.
- SMITH E. W., *Aggrey of Africa*, London, 1930.
- WOODSON G., *Negro Makers of History*, Washington DC 1958.
- SARTRE J. P., « Orphée Noir », in *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*, Paris, 1948.
- SHEPHERSON G., « Notes ou Negro American Influences on the emergence of African Nationalism », *Journal of African History*, vol. 1, 1960.
- SNOWDEN F. M., *Blacks in Antiquity*, Cambridge, 1970.
- TOURE S., *Guinée An I*.
- TOWA M., *Négritude et Servitude*, Éd. Clé, 1973.
- WALLERSTEIN I., « Panafricanism as Protest », in *The Review of Politics*, Vol. II, 1960.
- WAGNER J., *Poètes nègres des États-Unis*, Istra, Paris, 1963.
- HYMANS J., *Léopold Sédar Senghor*, Edinburg Press. Press.
- EWANDE D., « La Francophonie ou la Négritude récupérée » in *Afric Asia*, 1971.
- TALL Papa Ibra., « Négritude et Arts plastiques », *Colloque sur la Négritude*, Dakar, 1971.
- SERPOS T., *Négritude et Mathématique*, Présence Africaine, 1972.
- MELONE Th., *Négritude*, Présence Africaine, 1960.

- BELINGA E., « Négritude et Science », *Colloque sur la Négritude*, Dakar, 1971.
- MBUMUA E., *Un certain humanisme*, Éd. Clé, 1972.
- NIANG S., « Négritude et Mathématique », *Colloque sur la Négritude*, Dakar, 1971.
- LY A., « Sur le Nationalisme dans l'Ouest Africain », in *Publications PRA*, 1959.
- MPHALELE E., *The African Image*, London, 1962.
- JULY W. R., *Origins of Modern African thought*, New York, 1967.
- JAHN J., *A History of Neo-African Literature*, London, 1968.
- MENIL R., « Une doctrine réactionnaire : la Négritude », *Action*, août 1963.
- WAUTHIER C., *l'Afrique des Africains*, Le Seuil, Paris, 1964.
- DIENG A. A., Diogomaye — Négritude in *L'étudiant sénégalais*, 1965.
- SANE A., *De la Négritude*, Manuscrit, 1970.
- KESTELOOT L., *les Écrivains noirs de langue française*, Solvay, 1963.
- BALANDIER G., *la Littérature noire de langue française*, Présence Africaine, 1950.
- GUIBERT A., *Léopold Sédar Senghor*, Paris, 1961.
- ABIOSEH N., Négritude in West Africa, *New Statesman* 10, 1960.
- ABANDA NDENGUE J. M., *De la négritude au néganisme*, Éd. Clé.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	7
PROLÉGOMÈNES, par Alpha I. Sow	9
I : Forme et expression dans les arts africains, par Ola Balogun	47
II : Visions et perceptions tradition- nelles, par Honorat Aguessy	141
III : Renaissance et problèmes culturels en Afrique, par Pathé Diagne ...	213

*Achevé d'imprimer le 20 octobre 1977
sur les presses de l'Imprimerie Bussière
à Saint-Amand (Cher)*

— N° d'édit. 994. — N° d'imp. 985. —

Dépôt légal : 4^e trimestre 1977.

Imprimé en France

Ces dernières années, la culture est de plus en plus reconnue comme une dimension nécessaire de tout véritable développement. Cette nouvelle tendance se reflète non seulement dans les discours officiels mais également dans la création.

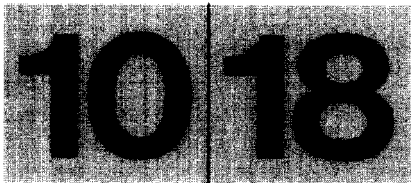
Dans les anciennes colonies, et tout particulièrement en Afrique, la culture a joué un rôle de premier plan dans la lutte pour la libération nationale. Depuis l'indépendance, l'affirmation de l'identité culturelle constitue un des objectifs prioritaires que se sont assignés tous les Etats africains.

Il manquait pourtant au grand public africain et non-africain un ouvrage de référence.

L'introduction aux cultures africaines vient combler ce vide dans la mesure où il introduit le débat sur "la problématique des cultures africaines", "la forme et l'expression dans les arts africains", sur le jugement porté sur les cultures africaines par les représentants des cultures non-africaines ainsi que sur les courants socio-politiques qui ont caractérisé l'évolution des cultures africaines depuis la résistance à l'emprise coloniale jusqu'à l'affirmation de l'identité culturelle, considérée par tous les Etats africains comme le seul moyen d'aboutir à une véritable décolonisation.

unesco

**Couverture
de Pierre Bernard
Photo Roger Viollet**
ISBN 2.264-00198-4



Collection dirigée par Christian Bourgois